د. ريمة بن عيسى

مسرحة التراث

بين التّشكيل النّصّي والتّجليّ الركحي

-قراءة في مسرح السيّد حافظ-



Jouda

د. ريمة بن عيسى

مسرحة التراث بين التّشكيل النّصّي والتّجليّ الركحي

- قراءة في مسرح السيد حافظ-

Jouda
جودة للنشر والتوزيع

النّاشر دار جودة للنشر والتوزيع

الجزائر- (باتنة)

الطّبعة الأولى 1447 هـ- 2025م

الإيداع القانوني: 07/2025

ISBN: 978-9969-00-719-0

عنوان العمل: مسرحة التراث بين التّشكيل النّصّي والتّجليّ الركحي

- قراءة في مسرح السيد حافظ-

إعداد: د. ريمة بن عيسى

تصميم الغلاف: زكريا رقاب

الهاتف: 00213671827876

البريد الإلكتروني editionjouda@gmail.com

الإهداء

إلى اللّذين قال فيهما الله عزّوجلّ:

﴿وَقَضَىٰ رَبُّكَ أَلَّا تَعْبُدُوا إِلَّا إِيَّاهُ وَبِالْوَالِدَيْنِ إِحْسَانًا ۚ إِمَّا يَبْلُغَنَّ عِندَكَ الْكِبَرَ أَحَدُهُمَا أَوْ كِلَاهُمَا فَلَا تَقُل لَّهُمَا أُفٍّ وَلَا تَنْهَرْهُمَا وَقُل لَّهُمَا قَوْلًا كَرِيمًا﴾

الإسراء: 23

وإلى...روح أختي الغالية

... سارة...

رحمة الله عليها

أهدي هذا الكتاب

مقدمة

يُشكّل التراث باعتباره منظومة رمزية ومعرفية، أحد أبرز الروافد التي استند إليها المسرح العربي منذ نشأته الحديثة في سعيه لتأسيس خطاب مسرحي متجذّر في البيئة الثقافية والجمالية، ومعبّر عن الهوية في سياق صراع دائم مع النموذج الغربي المهيمن، وإذا كان التراث قد ظل لفترة طويلة حبيس الاستدعاء السطحي أو التوظيف الفولكلوري، فإنّ عددا من التجارب العربية الطليعية- وفي مقدمتها تجربة السيّد حافظ- قد سعت إلى تجاوز هذا الطرح التقليدي، من خلال تفكيك بنى الخطاب التراثي وإعادة صياغته ضمن رؤية مسرحية حداثية تدمج بين التشكيل النصّي الجمالي والتجلّي الركحي الفاعل.

تتجسّد مسرحة التراث في تجربة السيد حافظ حول مشروع مسرحي قائم على تفكيك المرجع التراثي ، وإعادة تركيبه ضمن بناء درامي حديث، يعتمد على انفتاح الزمن، وكسر البنية الأرسطية الكلاسيكية مع إعادة توظيف اللغة التراثية وفق منطق تعبيري جديد، يتوسّل الرمز والإيقاع والمفارقة، وفي المقابل أيضا لا ينطلق السيّد حافظ من استنساخ التراث أو توظيفه كديكور ثقافي فقط بل من إعادة تأويله، انطلاقا من الحاضر وأسئلته، وذلك عبر آليتين متكاملتين: **التشكيل النصي** الذي يُعيد بناء اللغة والبنية الدرامية على ضوء المرجع التراثي، و**التجليّ الركحي** الذي يُفعّل هذا التراث بصريا ضمن العرض المسرحي، ومن هنا يتجلّى الطابع المركّب لتجربة السيّد حافظ، حيث تتقاطع البنية الدرامية مع المرجعية الرمزية، ويتفاعل النص مع الركح في بناء دلالي متعدد الطبقات، يتجاوز المباشر ليبلغ مستويات من التأويل والمساءلة. ولا يزال التراث يستمر بمختلف تجليّاته في الحضور داخل الفكر والسلوك والإبداع الإنساني، من خلال ما يطرحه من أسئلة جوهرية وما يقدمه من رؤى وتصوّرات وأجوبة تسهم في بناء الوعي الفردي والجماعي.

فكيف تمكّن السيّد حافظ من تحويل التراث إلى بنية درامية حيّة تتجلى على المستويين النصي والركحي؟ وكيف تتجلى إستراتيجية التشكيل النصي في نصوصه المسرحية؟ وما ملامح التجلّي الركحي للتراث؟

وإلى أي مدى استطاع السيّد حافظ أن يُؤسس تجربة مسرحية متفردة توازن بين المرجعية التراثية ومتطلبات التجريب الفني والحداثة الجمالية؟

انطلاقا من هذه التساؤلات التي دفعت هذا العمل للظهور، ليقدم الإجابة عن هذه التساؤلات قمنا بتصدير الكتاب بمقدمة وتقسيمه إلى مدخل نظري، وفصلين وازنا فيهما بين الجانب النظري والتطبيقي، وتذييله بخاتمة، حيث تحدثنا في المدخل النظري على مفهوم التراث والمسرحة -بحث في إشكاليات المصطلحين-" وعن علاقة التراث بالمسرح من حيث (التأسيس، والتأصيل والتجريب)، ومفهوم المسرحة والتراث وتجلياته في المنجز المسرحي مع إبراز الإشكالية التي يعاني منها مصطلح التراث في الثقافة الشعبية، لنتطرق أيضا إلى التراث العربي من منظور الغرب تحت ما يُسمى الاستشراق الذي أخذ أصحابه منحا إيجابيا نسبيا، في التعريف بالمجتمع الشرقي من خلال نشر ثقافاته وتراثه والتعريف بهوية الإنسان الشرقي ثقافة وفكرا.

خُصّص الفصل الأوّل المعنون بـ: " ديناميةالتحوّل المسرحي من الخطاب النصّي إلى الفعل الركحي-قراءة في مسرح السيد حافظ- لدراسة تجليات التراث في المنجز المسرحي في أعمال السيّد حافظ المسرحية، سواء مسرحيات الكبار أو الصغار، حيث قمنا بتقسيمه إلى ثلاثة أقسام، تحدثنا في القسم الأوّل المعنون بـ: " مرتكزات النص المسرحي" والتي تشير إلى العناصر الأساسية التي يقوم عليها هذا النص والمتمثلة في: الشخصيات، الحدث، الصراع بالإضافة إلى الزمن والبنية الدرامية التي تنظم سيرورة هذه الحكاية

أمّا القسم الثاني فعُنون ب: معمار العرض المسرحي، ويُقصد به البنية الكليّة المنظمة التي يُبنى عليها العرض، ويتشكّل من تناغم دقيق بين العناصر السمعية والبصرية والأدائية

أمّا الفصل الثاني فوُسم بـ: " مسرحة التراث وتمثّلاته الإستطيقية في نصوص السيّد حافظ -نماذج مختارة-:" قمنا فيه بمقاربة تطبيقية لأهم الأشكال التراثية التي استلهمها الخطاب المسرحي في بنيته كـ: (التاريخ، والسيرة الشعبية، والحكاية الشعبية، والأسطورة، والمقامة، الأمثال والحكم) محاولين طرح مفاهيم نظرية لكل شكل من هذه الأشكال، فانتقينا نماذج مسرحية كثيرة منها مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، "عنترة بن

شداد" ومسرحية "حرب الملوخية" لرصد علاقة التفاعل بينهم وبين المسرح، لكشف الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ونوع التفاعل القائم بينهم .

توجهنا في الفصل الثالث المعنون بـ: " آليات المسرحة في التجليّ الركحي للسيّد حافظ المسرحية -نماذج مختارة-" إلى مقاربة مجموعة من المسرحيات المعروضة التي تجمع لنا آلاف الصور البصرية والسمعية لتجسّد لنا لوحة جمالية مرئية مميزة تتحاور فيها مختلف المكوّنات السينوغرافية ذات الصور السمعية البصرية من أداء وحركة وموسيقى وغناء وأضواء ورقص، ومن بين هذه المسرحيات نذكر: "سندريلا والأمير" "علي بابا" ومسرحية "سندس"..

وغاية هذه المقاربة التحليلية هو استجلاء أبعاد مسرحة التراث في مسرح السيّد حافظ، من خلال تحليل آليات اشتغال التراث داخل البنية الدرامية والركحية، بهدف الوقوف على الأنساق الجمالية والدلالية التي تحكم هذا الاشتغال، كما تروم أيضا إلى تفكيك العلاقة بين النصوص التراثية والمسرحية المعاصرة، كما تُعنى الدراسة كذلك بمساءلة البعد الوظيفي لهذا التفاعل في تشكيل الهوية والذاكرة الجمعية.

المدخل:

أوّلاً: مفهوم التراث والمسرحة -بحث في إشكاليات المصطلحين-

1. مفهوم التراث

2. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث

3. المسرح العربي والتراث: من الارتكاز التأصيلي إلى الإبداع التجديدي

أولا: مفهوم التراث والمسرحة -بحث في إشكاليات المصطلحين-

إن التراث من بين أكثر المواضيع التي شغلت حيّزا كبيرا في ثقافتنا المعاصرة، فهو يُمثّل الذاكرة الإنسانية بكل تجلياتها الثقافية والمعرفية والفنية التي توجه مسار المثقف ذهنيا وثقافيا ومعرفيا وجماليا لمعرفة الحاضر؛ الأمر الذي جعله ينال مكانة مهمة في الدراسات الأدبية والنقدية بالإضافة إلى تمركزه الرئيس في تكوين المبدع الأدبي، لكونه مكوّنا من مُكوّنات التجربة الأدبية، لأن الكتابة الإبداعية المسرحية لا تنشأ من العدم، وإنّما هي صناعة يُتقنها المؤلف المسرحي عن طريق الدربة والممارسة عن الأقدمين، وهذا يتضّح في الأعمال الأدبية والمسرحية بالخصوص، التي استفادت من الخامات التراثية وشَحَنتها برؤى فكرية جديدة، شكلت الوعي بالذات والهوية، الأمر الذي جعل تحديد مفهوم التراث يختلف باختلاف التوجّهات والاهتمامات وتعدد مفرداته، هذا الاختلاف والتداخل في المصطلحات ناتج عن اضطراب الترجمات ، فضلا عن تباين زوايا النظر بحسب التخصص والمجال المعرفي، وقبل أن نتطرق إلى إشكالية تداخل مصطلح التراث مع مصطلحات أخرى، وجب الوقوف عند دلالته اللغوية والاصطلاحية.

1. مفهوم التراث:

1.1. الدلالة اللغوية:

تذهب المعاجم اللغوية والمتخصصة في حقل الدراسات الإنسانية المتنوعة، إلى أن لفظة التراث، اكتسبت معاني متعددة بحسب مجال التخصص وتنوع الحقل المعرفي الذي يحدده السياق.

جاء في معجم **"لسان العرب" لابن منظور**: «الورث والإرث، والوراث، والتراث واحد، والميراث أصله موروث، انقلبت الواو ياء كسر ما قبلها، والتراث أصل التاء فيه واو»[1] وهو أيضا «ما يُخلّفه الرجل لورثته، والتاء فيه بدل من الواو»[2] ونجدها في موضع آخر كما ذكر

[1] لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، مادة (و.ر.ث)، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، مجلد2، ص199.

[2] المرجع نفسه، ص201.

ابن منظور حين قال في معنى التراث أنه: «في إرث صدق، أي في أصل صدق وهو على إرث من كذا على أمر قديم توارثه الآخر عن الأول»[1] من خلال التعريفات اللغوية **لابن منظور** نلاحظ أن كلمة تراث مزجت بين المدلول المادي والمعنوي للأشياء التي يتركها السلف للخلف.

وفي تعريف لغوي آخر في "**معجم الوسيط**" نجد معنى لفظة تراث قريبة من التعريفات المذكورة أعلاه، إذ تُحيل إلى المعنى المادي في قوله: «ورث فلانا المال منه وعنه، يُقال، ورث أباه ماله»[2] فهذا التعريف لا يختلف كثيرا عن التعريف الذي ورد في قاموس "**تاج اللغة**" و"**صحاح العربية**" **للجوهري** الذي يقول فيه: «أورثته الشيء أبوه، وورثه فلان، وورثه توريثا، أي أدخله في ماله»[3] فنجد أن التعريف حمل المعاني نفسها للتعريفات السابقة، وعليه نستنتج أن اللغويين قد أجمعوا على أن المعنى اللغوي لكلمة التراث قد حملت معنيين؛ أحدهما مادي وهو ما يتعلق بالتركة والمال، والآخر معنوي وهو ما يرتبط بالحسب والنسب وهذا ما تأكد حسب الدراسات المعجمية القديمة والحديثة.

2.1. الدلالة الاصطلاحية:

أخذت مسألة التراث حيّزا كبيرا وأصبحت من اهتمام العلماء والأدباء، وغيرهم ممن اشتغل عليه في الدراسات الأدبية والإنسانية المتنوّعة، لهذا تنوعا في دلالته بحسب تنوع المشارب والتخصصات وعليه فبعدما تطرقنا إلى الدلالة المعجمية لمصطلح التراث، يجدر بنا أن نُعرّفه اصطلاحا، لمعرفة كُنهه ومعانيه التي لا تستقر على معنى واحد بفعل اختلاف التوجهات والاهتمامات.

يُعرف **إسماعيل سيد علي** التراث بأنه: «ذلك المخزون الثقافي المتنوع والمتوارث من قبل الآباء والأجداد والمشتمل على القيم الدينية والتاريخية والحضارية والشعبية بما فيها من عادات وتقاليد، سواء كانت هذه القيم مدونة في كتب التراث أو مبثوثة بين سطورها أو

---

(1) لسان العرب، محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الإفريقي، ص202.

(2) معجم الوسيط، إبراهيم مصطفى وآخرون، مادة (و.ر.ث)، دار العودة، إسطنبول التركية، ط2، 1960م، ج1، ص1024.

(3) تاج اللغة وصحاح العربية، أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري، (تح)أميل بديع يعقوب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج1، ص437.

متوارثة أو مكتسبة بمرور الزمن»[1] ويعني بذلك أن التراث يجمع بين كل الأشكال الشعبية التراثية المادية (الملابس، الصناعات التقليدية، العمران، الأطعمة التقليدية)، واللامادية التي تتمثل في التراث المكتوب والمنقول شفاهة مثل: (الحكايات الشعبية، الأغاني، الألغاز، الشعر الملحون) وقد شكلت هذه الأشكال التراثية الشعبية تربة خصبة لميلاد مسرح عربي يستمد مادته من التراث لإعطاء شرعية وهوية له.

كما يُعرّف أيضا بأنه: «روح الماضي وروح الحاضر وروح المستقبل بالنسبة للإنسان الذي يحيا به، وتموت شخصيته وهويته إذا ابتعد عنه»[2] لذلك نرى الإنسان متمسك بأصالته وقيمه وتراثه قولا وفعلا، «**فتداول كلمة تراث في اللغة العربية لم يُعرف في أيّ عصر من عصور التاريخ العربي من الازدهار ما عرفه في هذا القرن العشرين، بل يمكن القول إنّ المضامين التي تحملها هذه الكلمة في أذهاننا اليوم نحن عرب القرن العشرين، لم تكن تحملها في أيّ وقت مضى**»[3] وعليه، يتجّه العديد من الكتّاب النقاد إلى مقاربة التراث من خلال إعادة قراءته وتشكيله ضمن أفق يوازن بين الخصوصية التراثية ومتطلبات الحداثة.

يشمل التراث الشعبي كل الفنون والمأثورات والمعتقدات الشعبية، والآداب والفنون التي تُمثل جذور الحضارة، التي كلّما غاصت وتفرعت كانت أقوى وأقدر على مواجهة الزمن لأن التراث العربي أصيل يُمثّل «كلّ ما خلفته الأمة العربية منذ عصور موغلة في القدم من عطاء متعدد المضامين، يمكن تمثله في جوانب متعددة من حياتنا العصرية، أو نستعين به في مواصلة المسيرة الحضارية للأمة»[4] من أجل الحفاظ على كيانها وهويتها، بالإضافة إلى شحن ذهن المثقف بقيمه وموروثه الثقافي ليسير في مسار صحيح نحو المستقبل، ومن أجل بناء صرح قويم للأمم يتم الحفاظ به على الهوية والذات والكينونة الوجودية، كما يُعزّز ربط

---

[1] أثر التراث في المسرح المعاصر، إسماعيل سيد علي، دار قباء للطباعة، القاهرة، دط، 2000، ص40.

[2] المرجع نفسه، ص40.

[3] التراث والهوية، فارح مسرحي، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2017، ص19.

[4] التراث وأنساق الثقافة (قراءة في كتاب الأغاني)، رائد الحاكم الكعبي، دار رسلان للطباعة والنشر والتوزيع، سوريا، دط، 2018، ص13.

الماضي بالحاضر، والحاضر بالمستقبل، و"يوثق علائقه بالأجيال الغابرة التي عملت على تكوين هذا التراث وإغنائه"[1] بحيث لا تُفقه ثقافتنا بعيدا عنه، لأنه يشكل الرصيد والمعرفي والثقافي لها.

اهتم كثير من الباحثين بدراسة التراث، من بينهم الدكتور **حسن حنفي** الذي أعطى معنًا مغايرا للتراث يختلف عما ذكر سلفا؛ إذ يرى بأن: "الموروث هو المخزون النفسي الحيّ عند الجماهير، فهو محايث لشعورنا وبالتالي مُوجّه لسلوكنا في الحاضر الراهن"[2] وتقوم هذه الرؤية على أن التراث هو مجرد ظاهرة شعورية، حدسية، تصل فيها الذات إلى معاني الشعور ولكن هذه الرؤية -حسب اعتقادي- تقود التراث إلى تجريده من مادته، في حين أن التراث يجمع كل ما هو مادي ومعنوي وبين الذاكرة الشعورية واللاشعورية التي يُخزنها الإنسان العربي، وهذا ما أكّده الجابري في قوله: "التراث هو كل ما هو حاضر فينا، أو معنا من الماضي، سواء ماضيينا أو ماضي غيرنا، سواء القريب منه أو البعيد"[3] فهو يشمل كل ما هو مادي، ومعنوي، وإنساني فكرًا وسلوكًا، وهو شيء ينتمي إلى الماضي القريب أو البعيد المُتجّذر فينا عبر اللغة، الدين، والمفاهيم الكليّة.

وهناك مضامين أخرى تحملها كلمة التراث تتخلل ثقافتنا الإسلامية التي تعتبر عنصرا قويما في الذات العربية ومن هنا فهي لا تحمل معنى بقايا الماضي فقط، بل هي "العقيدة والشريعة، واللغة والأدب، والعقل والذهنية، والحنين والتطّلعات، وبعبارة أخرى إنها في آن واحد: المعرفي والإيديولوجي وأساسهما العقلي وبطانتهما الوجدانية في الثقافة العربية الإسلامية"[4] فهذا المضمون الذي يحمله التراث متجذّر في نفس الماضي والوعي به في الحاضر؛ حيث يُجسّد معارف وعقائد وتشريعات ورؤى تاريخية وإبستمولوجية.

---

[1] المعجم الأدبي، جبور عبد النور، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984، ص63.

[2] التراث، الغرب، الثورة، (بحث حول الأصالة والمعاصرة في فكر حسن حنفي)، ناهض حتّر، دار كتابكم، الأردن، دط، 1986، ص118.

[3] التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، محمد عابد الجابري، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991، ص45.

[4] المرجع نفسه، ص24.

من خلال ما سبق يتبيّن أن مفهوم لفظة تراث تعددت بتعدد الاختصاصات والفضاءات التي تطلق على هذا المفهوم، ففي المدلول اللغوي نجده قد ارتبط بالمفهوم المادي المحسوس للأشياء المتوارثة، وفي المعنى الاصطلاحي اليوم أصبحت تُشير إلى التركة الفكرية والثقافية والروحية المتضمنة في: (العادات، والقيم، والتقاليد الشعبية، والآداب، والعلوم، ومختلف الفنون)، لكن مهما تعددت المفاهيم وتنوعت، تبقى لفظة التراث تحمل في أذهاننا كل مضامين الهوية والأصالة والعراقة لأمة ما.

أمّا عن كنه التراث العربي عند الغرب فنقتصر بذلك على فئة المستشرقين المهتمين بدراسة الشرق بكل جوانبه التاريخية والاجتماعية وكل ما يتعلق به من علم وفن وتراث، وكل ما يُعنى بكل مقوّماته ومكوّناته، والبحث من أجل فهم المسائل التراثية خاصة فيما يتعلق بالعرب، لأنهم أكثر فئة سلط عليها الغرب عيونه، وذلك من أجل الاستفادة من ذخائره لوعيه التام بقيمته العلمية وما يحمله بين دفتيه من علوم مختلفة.

اهتم المستشرقون بالتراث العربي الإسلامي عن طريق الجمع والتحقيق والفهرسة والترجمة، ومن بين أهم المستشرقين نذكر على سبيل المثال لا الحصر، المستشرق الألماني **كارل بروكلمان (Carl Brockelmann)** (1868-1956) صاحب كتاب **"تاريخ الأدب العربي"**، الذي يُعد اشهر الكتاب في التراث الإسلامي العربي، فقد اهتم بدراسة اللغة العربية ومعرفة أسرارها بالإضافة إلى مستشرقين آخرين أمثال: **ديفيد صموئيل مرجليوث (David Samuel Margoliouth)** (1885-1940) الذي اهتم بدراسة التراث العربي على الرغم ببعده الشديد عن الموضوعية في دراساته، كما لا ننس المستشرقين **جورج ولهلهم فرايتاج (Georg Wilhelm Friedrich Freytag)**(1788-1861) **وآرثرجون آربري (Arthur John Arberry)** (1905-1969) الذي اهتم بالأدب العربي وترجمته.

من الواضح أن الباحثين الغربيين قد تتبعوا التراث العربي الإسلامي، ودرسوا آثاره الفنية والمعمارية، لما وجدوه يزخر بإيحاءات جمالية توزعت في عادته وتقاليده وعلومه وحرفه اليدوية المتنوعة، وقد لُوحظ على المستشرقين أنهم قد «اتخذوا في نشاطهم ثلاث

اتجاهات: نشر النصوص، والتعريف بالمخطوطات، ودراسة الفنون وأعلام التراث»[1] بكل أشكاله وأنواعه، لكن على الرغم من الحركة المعرفية الإيجابية للاستشراق إلا أنه تتخلّله تيارات تهدف بشكل ضمني على خدمة صانعيها والسيطرة على الشرق، فمهما كان الاستشراق إيجابيا لا يمكن حجب العيون والأذهان عن جوانبه السلبية، فلو نُركّز في عمل هؤلاء المستشرقين وفي مناهجهم المستخدمة في البحث لوجدناهم أول من يصفع مناهج البحث الأكاديمي ويتحرون بمناهج تناسبهم وتخدم مصالحهم، ونضرب مثلا بهذا الصدد حينما كان لدراسات المستشرقين أثر في التوجيه الاستعماري واستخدامهم ضد المجاهدين، وهذا ما أكده الدكتور **محمود قاسم** حين قال: «إن الاستعمار الفرنسي في الجزائر استطاع بجبروته وتعسفه أن يفرض لغته على كثير من المثقفين في الجزائر وشمال إفريقيا، غير أنه لم يستطع أن ينال كثيرا من العقيدة الإسلامية»[2] فهنا نجد أن للاستشراق غاية دفينة وراء دراساتهم البحثية على الشرق، وهنا تظهر لنا حرب الكلمات والفكر دون سلاح، كما نجدهم أيضا عند تحقيقهم للتراث لا يتمتعون بروح الأمانة العلمية -عند بعضهم- فقد تتخلل دراساتهم ألوانا من التحريف والتزييف والتغيير، فجلّ مناهجهم ودراساتهم وبحوثهم ورؤاهم تبدو مستقيمة في ظاهرها لكن حقيقتها سلبية ومزيفة.

أثار هذا الأمر قلق كثير من المنظرين العرب تجاه حركة النقد الاستشراقية ومن إسهاماتها لاسيما فيما يتعلق بحفظ المخطوطات وتصنيفها، إذ يقول **مصطفى هدّارة** في ذلك: «غير أن صفوة القول من الدارسين الذين يتابعون فكر المستشرقين وكتاباتهم يجدون في ثنايا ذلك بعض الجهود الجيّدة، وربما المنصفة، فمجهودات بعضهم في تحقيق التراث الإسلامي والعربي يُعدّ أمرا حميدا »[3] ونرى في ذلك اهتماما حقيقيا بالحضارة الإسلامية ولغتها وآدابها، وتصويرا لجوانب الثقافات الشعبية الشرقية، فقد تم نشرها وحفظها، يقول

---

(1) المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، علي بن إبراهيم الحمد النملة، دار الألوكة، ط1، 2003، الرياض، ص24.

(2) المستشرقون والتراث، عبد العظيم الديب، دار وفاء للطباعة والنشر، المنصورة، ط2، 1992، ص17.

(3) المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، علي بن إبراهيم الحمد النملة، ص16.

عمرالدسوقي: "لقد قام المستشرقون بنشر الكثير من نفائس التراث الإسلامي نشرا علميا، يسرّ لنا الانتفاع بهذا التراث، وهذا فضل الاستشراق، فلا يمكن غض الطرف عنه مهما تكن بواعث المستشرقين في ذلك"[1] وهذا يعني أن الاستشراق قد أخذ منحا إيجابيا نوعيا بشكل نسبي، في التعريف بالمجتمع الشرقي من خلال نشر ثقافاته وتراثه والتعريف بهوية الإنسان الشرقي ثقافة وفكرا.

3.1. إشكالية مصطلح التراث بين تعدد الترجمات وزئبقية المفهوم:

تمثل المصطلحات مفاتيحا للعلوم وجسرا للتواصل المعرفي، بحيث يُمثل المصطلح ملتقى الثقافات والمعارف المختلفة، لكن مع ذلك فإنه في الحقل المعرفي يعرف إشكالا كبيرا أفضى معه إلى تعدد وتناسل المصطلحات في شتى التخصصات، التي تجمع العلوم والفنون.

لا ريب أن واقعنا النقدي والأدبي، واقع مُتأزّم لا يزال خطابه يتخبّط في عشوائيات المصطلحات، الناتجة عن تعدد الترجمات واختلاف المفاهيم والرؤى، وعليه فحدّ التراث في الثقافة الشعبية والأدب مصيره مصير كل مصطلح يعيش حالة من التعدد والزئبقية في المفهوم؛ حيث يلتبس مصطلح التراث مع مجموعة من المصطلحات التي تحوم في المفهوم نفسه، ولنتمكن من معرفة الإشكالية التي وقع فيها المصطلح وحيثياتها لابدّ أوّلا أن نتحدث عن مفهوم المصطلح وإشكاليته.

يعدّ مصطلح الإشكالية (problématique) مصطلحا فكريا وفلسفيا، استعاره الفيلسوف الفرنسي **ألتوسير** (Louis Althusser) (1918-1991)، من **جاك مارتن** **(J.Martin)** للدلالة على "مجموعة من الأفكار التي قد تختلف فيما بينهما، ولكنها تُشكّل وحدة فكرية، أو نظرية تُتيح للباحث أن يتناولها باعتبارها قضية مستقلة "[2] يطرحها من أجل الوصول إلى خصوصية الشيء والتعمّق في معرفة حقيقته وكننه، أمّا المصطلح هو

---

[1] المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، علي بن إبراهيم الحمد النملة، ص23.

[2] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص49.

الآخر له مفاهيم متعددة تصب في قالب واحد، نُجملها في قول الجرجاني على: «أنه علامة لغوية خاصة تقوم على ركنيين أساسين، لا سبيل إلى فصل دالها التعبيري عن مدلولهما المضموني»[1] وعليه فالمصطلح يجمع بين الدال والمدلول للكلمة الواحدة تعبيرًا ومضمونا.

مرّ مصطلح التراث الشعبي باضطراب في المفاهيم وبتعدد في المصطلحات جعلته يصبح محلل تجاذب وتباين بين علماء الثقافة والأدب؛ نتيجة لاختلاف المدارس الفولكلورية والأدبية، فهناك من يطلق على لفظة التراث عدة مسميّات من بينها: الفنون الشعبية، المأثورات الشعبية، التراث الشعبي، التراث المادي واللامادي، الفولكلور، الثقافة الشعبية، هذه المصطلحات تتناسل في حقل التراث لتلتقي معًا في كثير من الأمور، إلاّ أن لكلّ منها دلالته الخاصة التي تتخالف بدرجات متباينة.

كان مصطلح الفولكلور محل جدل بسبب تداخله مع مصطلح التراث الشعبي، حيث يعرف بأنه: «العلم الشعبي المأثور»[2] الذي يدرس الحياة الشعبية التقليدية للمجتمعات، حيث نجد وليام **جون توماس (W.J.Thomas)** هو من «وضع هذا المصطلح عام (1845)، والمصطلح لغويا يتكون من لفظتين folk بمعنى الشعب، وlore بمعنى معرفة»[3] أي أنّه يعني المعرفة الشعبية وعليه يُعرّفه **توماس** على أنّه: «المعتقدات والأساطير والعادات التقليدية الشائعة بين عامة الناس، وبأنّه آداب السلوك والعادات التقليدية، والخرافات والأغاني والأمثال وغيرها، التي ترجع إلى العصور السالفة»[4] وهو أيضا ويشمل الثقافات التعبيرية المتنوعة كالمعتقدات والفنون، والأدب، والمعمار والرقص، والموسيقى، وغيرها من الفنون، هذا من جهة ومن جهة أخرى فهو يقصد به؛ «ذلك الإبداع الشعري الشفاهي لجماهير

---

[1] إشكالية المصطلح في الخطاب النقدي العربي الجديد، يوسف وغليسي، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008، ص27.

[2] مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، محمود مفلح بكر، منشورات وزارة الثقافة، دمشق، ط1، 2009، ص53.

[3] الفولكلور (النظرية، المنهج، التطبيق)، أحمد زغب، دار هومه، الجزائر، دط، 2015، ص13.

[4] المرجع نفسه، ص ن.

الشعب العريضة»[1] بهذا التعريف يتجاوز فولكلور الإبداع الفني المادي والمدوّن ويُركّز على القول الشفهي.

هذا التنوع في المفهوم هو ما يُميز كل مصطلح مرادف للتراث بإضافته لصفة الشعبي فمثلا كلمة فولكلور (Folklore) لها سرعة انزلاق على الألسنة لتصبح بذلك دالة على كل ما هو شعبي واكتسبت معنى الشعبية فعلا وقولاً، فعلى حدّ قول **ستيف طومسون (SteveThompson)** حول تذبذب دلالة الفولكلور –يقول-: «على الرغم من أن كلمة فولكلور عمرها الآن أكثر من قرن، إلاّ أنه لا يوجد حتى الآن اتفاق كامل حول معناها»[2] إذًا، فدلالته تضاربت حسب المفاهيم والتفسيرات، ولكلّ منها توضيحات، والتقارب بين الألفاظ لا يعني تماثلا في المفاهيم.

تأرجحت مفردات الحقل الفولكلوري بين الضيق والتوسع في الدلالة والاستعمال، مقارنة بمصطلح فلكسكندة (Folkskunde) الذي أسسه **مهاي دوميترو راليا (Mihai Ralea Dumitru)** (1896-1964) وهو يُعنى بدراسة الشعب الألماني، من حيث ثقافته، وفكره وأصله، ويُعدّ أوسع ميدانا من الفولكلور ويشمل مواضيع أكثر تنوّعا، يُعرّف الفولكسكندة بأنه: «علم دراسة الثقافة الشعبية»[3] ولكن تنحصر هذه الدراسة في الشعب الجرماني والمناطق الناطقة بلغتها فقط.

أمّا مصطلح التراث الشعبي فهو يُمثل ثورة كبيرة من الآداب، والقيم، والعادات، والتقاليد والمعارف الشعبية، والفنون والمأثورات الشعبية من غناء وشعر وموسيقى، وحكايات وأمثال، وما تضمنّه من معتقدات شعبية، ومثله المأثورات الشعبية فهما متقاربان كثيرا، ويتقاطعان في عديد من الأمور المتداخلة، مما أفضى إلى إشكالية تعرض لها **أحمد رشدي**، والتي يرى فيها أن؛ «الأدب الشعبي هو الأدب المتناقل شفويا، مجهول المؤلف،

---

[1] الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، تر: حلمي شعراوي وعبد الحميد حوّاس، الهيئة المصرية العامة، القاهرة، ط1، 2000، ص25.

[2] الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، ص54.

[3] مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، محمود مفلح بكر، ص25.

المتوارثة جيل عن جيل»[1] فهو يشمل المواد الأدبية كالحكاية والشعر، والألغاز، ونصوص الأغاني الشعبية ومنه يمكن القول بأن الأدب الشعبي له شروط الفولكلور نفسها، ممّا يعني أنه مرادف له، باعتباره يهتم هو الآخر بالجانب الأدبي ومنه الفن القولي حسب بعض تعريفات الفولكلور.

يُمثّل التراث الشعبي مجموعة العناصر والمواد الثقافية التي خلقها الشعب، حيث يرى **مارتن فيلار** (Martin Villar) أنّ «التراث الشعبي لا يزال مركز الدراسات في الفولكلور بينما كان ينبغي أن يكون المنطلق فقط، فالأهم ليس التراث وإنّما الشعب، والناس الكامنون وراء الأشياء وأشكال التعبير، لذلك فضّل **فيلار** مصطلح الثقافة الشعبية»[2] حيث يرى أن التراث الشعبي لا يغطّي كل ما يحمله الفولكلور بل يركز على المادة الموروثة فقط في حين أن كل مرة تتجدد عنده المادة بدخول عناصر تراثية جديدة إليها، وأيضا عندما نتأمّل مواد التراث الثقافي المادي وغير المادي نجدها هي ذاتها مواضيع الفولكلور والتي تُعنى بالتقاليد وأشكال التعبير الشفهي، كما أن مصطلحي تراث ومأثورات تشمل كل المرويات ذات الصفة الإخبارية والمعرفية.

ومن جهة أخرى نجد مصطلح الفنون الشعبية هو الآخر يدخل ضمن دائرة التراث، فهو من أكثر الحركات الفنية تميّزا في العصر الحديث، التي تعكس الحياة المادية للأفراد بمختلف أنشطتها ولكن في الواقع فإن مصطلح الفنون الشعبية "ينطبق على جوانب معينة من التراث الشعبي، كالرقص، الغناء، والعزف على الآلات الموسيقية الشعبية، والرسوم الشعبية على الجدران، والأثاث، والزخارف، وما شابه وليس التراث كله»[3] أي أن الفنون الشعبية لا تتصف بالشمولية، لأن هناك فنون أخرى ليست في نطاقها، بل تدخل ضمن الفولكلور كالحكايات والألغاز، هذا من جهة ومن جهة أخرى فإن مصطلح الفنون الشعبية

---

[1] الفولكلور قضاياه وتاريخه، يوري سوكولوف، ص59.

[2] الفولكلور، أحمد زغب، ص16.

[3] مدخل البحث الميداني في التراث الشعبي (عرض، مصطلحات، توثيق، مقترحات)، محمود مفلح بكر، ص58.

يتميّز بلمسة إبداعية جمالية كون أنّ الثقافة هي فنّ الحياة الأصيلة التي تمتاز بالابتكار والإبداع لإنتاج ميراث تقليدي سواء أكان شفويا أم مكتوبا أم عمليا.

أمّا مصطلح الثقافة الشعبية فهو من المصطلحات التي تحوم في المفهوم نفسه للتراث؛ فهو ذخيرة حية للشعب، تقوم على أساس متين من التقاليد والعادات التي شكّلت شخصية الفرد الوطنية، وعليه فهو مصطلح يتركب من لفظتين (ثقافة-شعبية)، أمّا الثقافة (Culture) فهي من أكثر المصطلحات توظيفا في الحياة، إذ يُشير مدلولها إلى أنها «مجموعة من العادات والقيم والتقاليد التي تعيش وفقها جماعة أو مجتمع بشري بغض النظر عن مدى تطوّر العلوم لديه، أو مستوى حضارته وعمرانه»[1] فهي تُعدّ الأدب، والحضارة، والشخصية، والإنسان، وكلّ منتجات الأنشطة الإنسانية التي تتحدد بتلك العادات، فموضوع الثقافة خصب، يتعامل معه كل شخص وفق رؤيته المعرفية والمنهجية الخاصة، أمّا لفظة الشعبية فهي «صفة لكل ما يصدر عن الشعب قولاً وممارسة وفعلاً وتصوّرًا للحياة وللأشياء، ويندرج ضمن هذا الإطار كل ما هو مُوجّه للاستهلاك الشعبي سواء أكان ماديا أو معنويا»[2] فهي بالنسبة للشعب ميزة روحية مستقلة تعبّر عن كيانه وشخصيته.

من الواضح أن لفظتي (ثقافة- شعبية)، اتّحدتا بكل ما يحملانه من دلالات ومعاني ليكوّنا مصطلح الثقافة الشعبية الذي يتلخص مدلوله في الأخير على أنه: «مُجمل نشاطات المجتمع من ممارسات وأفكار أنتجتها إشباعا لحاجاته المادية والنفسية»[3] وهي إحدى العناصر المهمة في حياته.

وأخيرا يمكن القول أن؛ الاضطراب والتداخل الحاصل بين المصطلحات (التراث الشعبي، الأدب الشعبي، الفولكلور، المأثورات الشعبية، الفولكسكندة، الثقافة الشعبية، الفنون الشعبية) راجع إلى تنوّع مواد التراث وتشعب كل منهما وتداخله مع غيره من المصطلحات في الثقافة الواحدة، على الرغم من أنّ لكُلّ منها دلالته الخاصة التي تتخالف

---

[1] الثقافة الشعبية وتشكّل العقل المصري، ياسر بكر، دار الكتاب، مصر، دط، 2021، ص38.

[2] المرجع نفسه، ص48.

[3] المرجع نفسه، ص52.

بدرجات متباينة، ممّا أدى إلى صعوبة توحيد مصطلح واحد، لعدة أسباب نذكر منها على سبيل المثال لا الحصر، دخول فئة لغير المتخصصين في مجال التراث الشعبي، مما أدّى إلى تعدد المصطلحات وحسب اعتقادنا أن المصطلح الأكثر شمولا بينها هو التراث الشعبي الذي يُمثل وحدة متكاملة بمختلف أقسامه وفروعه، وهو تراث الإنسان الذي شكّله عبر التاريخ، الزاخر بمختلف تجاربه وخبارته، وأي فصل في المصطلحات المذكورة فهو لاختلاف المواضيع والتخصصات فقط، لذا فالتراث كنز ثقافي مليء بالمعارف المتنوعة والأفكار والفنون ولا حاجة لبتر أجزائه الدلالية.

2. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث:

1.2. حدّ المسرحة (التمسرح) (Théâtralisation):

من الصعب تقديم تعريف محدد للفظة المسرحة؛ نظرا لاستخدامه في سياقات متعددة، فلسفية، نقدية، وفنية، فهي "مشتقة من فعل (مَسرح) الذي يستدعي في ذهن المتلقي معنى تحويل، وإعداد مادة أدبية، أو فنيّة، أو حدث من الحياة اليومية للمسرح وهو ما يُطابق باللغات الأجنبية كلمتي(Théâtralisation) و(Dramatisation) "[1] فمفهوم المسرحة هنا ينتمي إلى عالم العرض ليشمل الحياة اليومية والاجتماعية، فتطوّر ليشمل كل الفنون فنقول مسرحة الرواية، مسرحة القصيدة، مسرحة التراث، وهذا هو مُنطلق المسرحة، فهي "**كتابة درامية تنطلق من الاشتغال على نصوص غير مكتوبة للمسرح في الأصل، وتعمد إلى تجاوز أدبية (Literary) حتى تصير قابلة لأن تكون مادة نصيّة يقوم عليها الإنجاز المسرحي، إنّها كتابة تشتغل على النص الشعري والسردي بشكله القصصي والروائي، وتُحوّله إلى نص مُمسرح قابل لأن يُعرض فوق الخشبة، وهذا لا يعني تضمين النص الأدبي (شعرا كان أو رواية) داخل العمل المسرحي، بل إنّ الأمر يتعلق بتذويب هذه النصوص في كلية الإنجاز المسرحي، بحيث تفقد استقلاليتها الذاتية (الأدبية) باعتبارها**

(1) المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، ماري إلياس وحنان قصاب حسن، ص462.

قصيدة شعرية أو نصا روائيّا، لتصير من جنس العمل المسرحي بكل خصوصياته»[1] ليحلق في عوالم المسرح بكل ضوابطه الدرامية، ففي نهاية المطاف تُعدّ المسرحة «مظهرا من مظاهر جمالية الكتابة الدرامية التي تُؤكّد سطوة- المخرج، المؤلف- أي حضور الكتابة النصية التي تعتمد التصوّر المسبق للكتابة الركحية»[2] وعرضها على خشبة المسرح بوعي عميق لأسس الكتابة المسرحية.

وقد اعتُبر **إفرينوف نيكولاس** (Evreïnoff Nicolas)، (1879-1953)، مؤسسا للمسرحة، إذ «اعتبر الحياة نفسها مجرد لعبة مُمسرحة وقد وظّف تعبير المسرحة في دراسة له، نُشرت بعنوان: **"Apologie De La Théâtralit"** والكلمة في اللغة الروسية (Theatralnos) وهو في دراسته يعتبر أن غريزة المسرحة هي غريزة طبيعية عند الإنسان مثلها مثل أي غريزة أخرى»[3] أي أن طبيعة المسرحة عند **أفرينوف** فعل يولد مع الممثل المسرحي وهي غريزة طبيعية فيه مثل الغرائز الأخرى، كما نشر في «عام (1917) [...] بحثا بعنوان: **"المسرح لأجل ذاته"** يُؤكّد فيه على ضرورة دراسة المسرح، وفيه يربط بين الطقوس -خاصة الدينية- وبين المسرح، ودرس حاجة الإنسان إلى المسرحة»[4] ومنه نرى أن النواة التي ترتكز عليها المسرحة هي المسرحة فهي جزء لا يتجزأ من المسرح، وهي مشتقة منه وتحمل خصائصه.

يتبين من خلال رؤية **أفرينوف** لمصطلح المسرحة أنها تحمل بعدين أحدها إنساني مرتبط بأفعال الإنسان الغريزية ويشمل سلوكياته في الحياة اليومية والآخر مسرحي مرتبط بالمسرح في حدّ ذاته من خلال العرض والمشاهد المسرحية.

---

(1) جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، عبد المجيد شكير، 2008/01/02، https://:startimes.com، 2023/08/22، 11:22.

(2) المرجع نفسه، ص01.

(3) المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، دار القدس العربي، الجزائر، دط، دت، ص375.

(4) المرجع نفسه، ص376.

تعلقت لفظة المسرحة في معناها العام الذي استعمل في بدايات توظيفه في الغرب بالمشهدية التي تقوم على العرض المباشر أو كما يطلق عليه آخرون الاستعراض أو الإخراج؛ لأنها مفاهيم قريبة منها في الفكرة، لكن كلمة العرض تُعدّ الأكثر وضوحا؛ فقد كان ظهور مفهوم المسرحة في الغرب بداية القرن العشرين "تعبيرا عن الحاجة في تلك المرحلة للخروج بالمسرح عن نطاق الأدب والكلمة وإعلانه كفن مستقل، له خصوصيته المشهدية التي تَبرز في لغة العرض"[1] نستشّف من هذا القول؛ أن فكرة المسرحة ارتبطت ارتباطا وثيقا بالفرجة (Le Spectaculaire) وجاءت نتيجة تداخل عدة فنون تنتمي إلى عالم المرئيّات.

أدركه الناقد الفرنسي **رولان بارت** (**R.Barthes**)(1915-1980) المعنى نفسه عند تعريفه للمسرحة على أنها: "المسرح بدون نص؛ أي بدون الجانب الأدبي في النص المسرحي، وبأنها مجموعة العلامات التي تتشكل على الخشبة انطلاقا من مخطط الحدث المكتوب"[2] الذي يحمل طابعا مرئيا ممثلا في العرض المسرحي، والتجسيد المرئي له وهنا دعوة صريحة لفصل النص المسرحي عن العرض والخشبة.

عرف مصطلح المسرحة مفاهيم متباينة في الوسط الفنيّ المسرحي، فنجد **ميرخولد** قد "دعا إلى العودة إلى مفهوم اللعب في المسرح مقابل حرفية المحاكاة التي جرّدت المسرح من المسرحة، واعتبر أن إظهار عرض الحياة على الخشبة هو إعادة لعب الحياة وليس تقليدها"[3] وهنا تتوضح فكرة **ميرخولد** للمسرحة بأنها: مشاهد عرض تحثّ المتلقي لإثارة غريزة اللعب على خشبة المسرح.

وخلاصة القول أن المسرحة في أبسط مدلولاتها لم تخرج عن الفن المسرحي، حتى وإن شملت مجالات أخرى من الحياة الاجتماعية، فهي تشمل كل حدث أو فكرة تمّ تحويلها إلى عمل مسرحي يحمل قيم جمالية وأشكال تمثيلية، ومع تغيّر النظرة إلى الفن وتطوّر المفاهيم واتسعت النظرة لتشمل كل الفنون التي تفاعلت لظروف عديدة، وهذه سمة من سمات

---

[1] المسرح والمناهج النقدية الحداثية (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، طاهر أنوال، ص462.

[2] المرجع نفسه، ص463.

[3] المرجع نفسه، ص376.

العصر الحديث الذي -بحسب بعضهم- أصبح مصطلح المسرحة يُطلق على مصطلحات متعددة مثل: (الاستعراض، الإخراج، العرض، السينوغرافيا).

وفي المقابل هناك مصطلح آخر يقترب منه قليلا في المفهوم يُدعى الأنسنة وهو يشترك معه في وظيفة التحول في بعض الصفات لكنه يخالفه في بعضها، وهذا ما سنتطرق له في العنصر الآتي:

2.2. المسرحة والأنسنة: تباين المساروتشابك التحوّل.

كثيرا ما تقع بعض المصطلحات في معضلة التشابك مع مصطلحات أخرى، وهذا ما حدث مع مصطلحي المسرحة والأنسنة، فهناك عديد من الدارسين الذين يخلطون بينهما في البحوث العلمية والجلسات النقدية فيما يخص توظيفهما في مجال المسرح، وقبل أن نُوضح التداخل والاختلاف الحاصل بينهما وجب أولا تعريف الأنسنة.

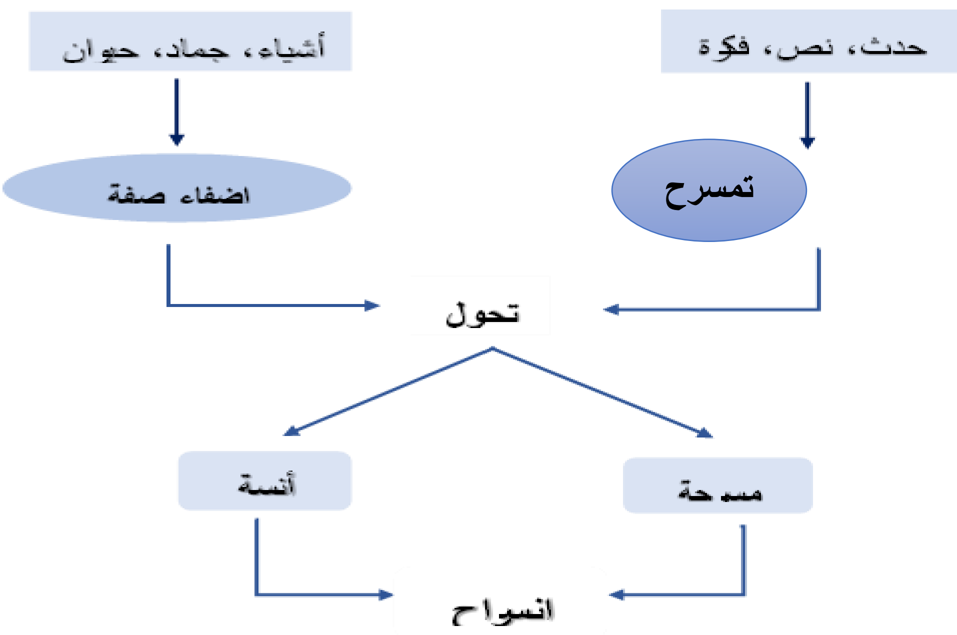
أكثر ما يميز الأنسنة بعدّها صفة إنسانية هو أن الإنسان بكل ما يحمله من قيم دينية واجتماعية وميولات طبيعية، جعلها موضع استقطاب للمؤلفين الذين يصنعون أعمالا مسرحية يُظفوا عليها طابع الإنسانية على شخصياتهم من أجل إيصال رؤيتهم الإيديولوجية والإبستيمولوجية.

والمُلاحظ أن الأنسنة تتربع على مساحة واسعة من المفاهيم بغض النظر عن مفهوم الإنسان، فالأنسنة هي "رؤية فنية فائقة لا تخضع للمقاييس المنطقية، ولا تُشابه الأحداث الواقعية، يُضفي فيها الفنان صفات إنسانية محددة على الأمكنة، والحيوانات، والطيور والأشياء، والظواهر الطبيعية حين يشكّلها تشكيلاً إنسانيا، ويجعلها كأيّ إنسان تتحرك وتُحس وتُعبّر وتتعاطف وتقسو حسب الموقف الذي أُنسنت من أجله"[1] فالأنسنة هنا تعتمد على أنسنة الأشياء من خلال إضفاء صفة إنسان على ما هو غير إنساني؛ بحيث تتفاعل الذات الإنسانية المبدعة مع الذات غير العاقلة (المُؤنسنة)، التي قد تكون شيئا، ممّا يجعله

[1] أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، مرشد أحمد، دار التكوين، دمشق، سوريا، دط، 2009، ص08.

يتآلف ويتماهى مع الذات العاقلة، وبهذا تتحول الأنسنة من ظاهرة إلى فن أدبي جمالي ذو أبعاد حسيّة في عالم الورق وكذلك العرض.

أمّا بالنسبة للمسرحة فهي حسب نظرنا تتعلق بتحويل حدث ما أو نص، أو فكرة معينة تتم مسرحتها على خشبة المسرح، فلا يوجد شيء اسمه مسرحة الأشياء على المسرح، فالأشياء إذا استخدمت كشخصيات أصبحت مؤنسنة لا ممسرحة، وبهذا نستنتج أن الأنسنة تتعلق بأشياء (كرسي، طاولة، ملعقة، مصباح، شجرة) في حين أن المسرحة تتعلق بالأفكار والنصوص والأحداث، وهما يلتقيان في نقطة مهمة وهي فعل التحوّل الذي يُعدّ الصفة المشتركة بينهما، وبهذا يمكن أن نميّز بينهما من خلال العرض المسرحي، وهذا ما سنوضحه في المخطط الآتي:



مخطط يوضح توظيف الأنسنة والمسرحة في المسرح

3. المسرح العربي والتراث: من الارتكاز التأصيلي إلى الإبداع التجديدي

يعدّ المسرح ظاهرة فنيّة وأداة من أدوات التواصل الثقافي بين أبناء الجنس البشري، يستمد أحداثه من الواقع وهو يُعدّ عنصرا فاعلا في ثقافتنا العربية، باعتباره لقاءً جماهيريا، شعبيا يجمع بين أفراد الأمة الواحدة.

كان المسرح العربي في بداياته متأثرا بالمسرح الغربي، كونه البؤرة المركزية لفن المسرح، ومؤسسا للمدارس المسرحية وركيزة لفن الإخراج المسرحي، فأخذ المسرح العربي ينهل منه إلى أن نضجت التجربة المسرحية نتيجة تأثرها بالمسرح الغربي الأوروبي الذي نقله روّاد المسرح العربي أمثال: **مارون النقاش وتوفيق الحكيم وأحمد أبو خليل القباني** بفعل الترجمة والمثاقفة، لكن ما لبث هذا التأثر بالتلاشي لأن روّاد المسرح العربي «**قد فطنوا منذ البداية إلى غربة الشكل المسرحي الغربي، كما فطنوا إلى أنّ المستعمر يسعى إلى فرض ثقافته لطمس كلّ ثقافة وطنية، لذلك لجأوا على البحث عن هويتهم وتميّزهم، فكان التراث هو المصدر الشامل الذي وجدوا فيه ضالتهم؛ لأنه يمثّل مُقومات الأمة واستمرارية تميُّزها**»[1] ومرجعية أساسية للمسرح العربي في الوقت نفسه.

دأب مبدعو المسرح العربي إلى إيجاد صيغة عربية للمسرح، من أجل التأصيل والتأسيس له، وعدم الاعتماد على المضامين والأشكال الجاهزة، فكانت عندئذ الحاجة إلى استلهام التراث بمختلف أشكاله في مختلف فروع الإبداع الإنساني والإبداع المسرحي على وجه الخصوص، من أجل التأسيس لمسرح عربي أصيل لغة وموضوعا وشكلا، دون الارتماء في دوامة النموذج الواحد، فهذه المرحلة يُطلق عليها «مرحلة المسرح العربي الذهبي، التي توجّه نحو المسرح التراثي بمفرداته الشعبية، والاحتفالية والشعبية، كمحاولة أصيلة لتأكيد الذات»[2] نتيجة الإحساس بالدونية، حيث حاول المبدع المسرحي العربي أن يستغلّ العلاقة

---

(1) توظيف التراث وإشكالية التأصيل في المسرح العربي، مصطفى رمضاني، عالم الفكر، المغرب، مجلد17، العدد04، ص80.

(2) محاولات في المسرح العربي، هيثم يحي الخواجة، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية، سوريا، ط1، 2002، ص28.

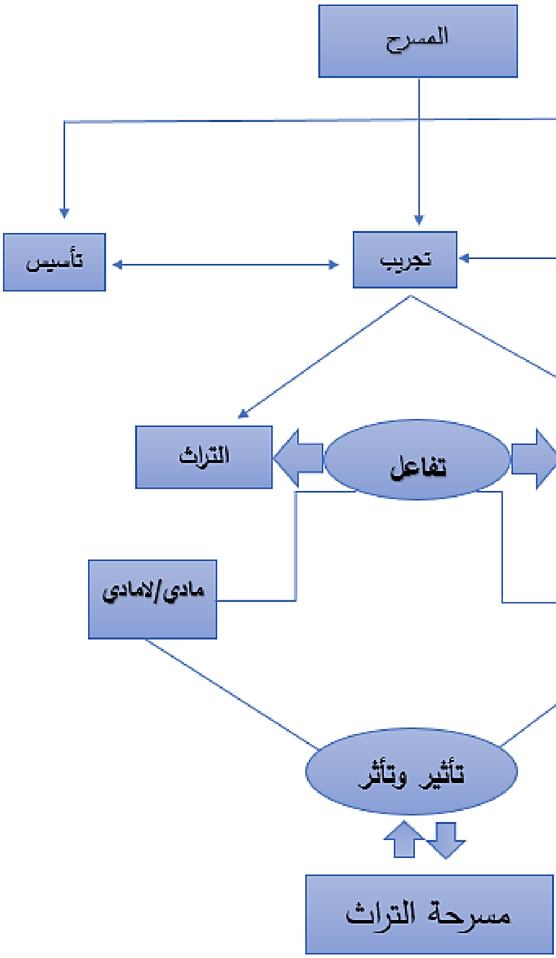
الحاصلة بين الثنائيتين المسرح والتراث لمخاطبة المتلقي عبر وسيط التراث يدركه هو الآخر بكلّ عفوية، لأنه جزء من ذاكرته وأقرب إلى روح الشعب وأكثر وصلاً به وتمثيلا له.

تعود بنا فلسفة التجاذب بين المسرح والتراث إلى ما قبل ظهور المسرح، حيث كان البدء فرجة تراثية، مستمدة من الطقوس الاحتفالية الدينية والدنيوية والحكايات وفنون القول التي تتراوح ما بين الغناء والكلام والإيماء، هذه الأشكال الفرجوية أطلق عليها **أندري شيفنر** تسمية ما قبل المسرح التي أصبحت «تندرج في بابه كل الطقوس القديمة والشعائر والاحتفالات التي كانت تنحصر وظيفتها الأسطورية والرمزية في مسرحة علاقة الإنسان (معتقداته) بالكائنات العليا»[1] كما يدل أيضا على كل التظاهرات الشعبية التي تروم إلى استخدام اللغات الإيمائية والطقوسية ومختلف الصور التمثيلية، هذه المظاهر الشعبية تمثل التراث بكل أشكاله وعناصره ومكوّناته.

إذن كانت البدايات التأسيسية للمسرح العربي تمهد لعلاقة التجاذب بين التراث والمسرح من خلال الفعل الفرجوي المسرحي، ومنه فعلاقاتهما ضاربة في القدم ومستمرة من تاريخ المسرح، فكل الإرث الثقافي المسرحي تحول إلى تراث وهو بدوره يمثل الأصالة والهوية الحضارية والثقافية التي تعزز حضوره كقوة باعثة للذات وصانعة لها، وسنوضح العلاقة الفاعلة بين المسرح والتراث وفق المخطط الآتي:

---

[1] حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، حسن المنيعي، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2014 ص75.



مخـــطط يُوضـــح العلاقـــة بيـــن الـتراث والمســـرح

ارتكزت التجربة المسرحية العربية على ثلاثة مراحل تمثّلت في: (مرحلة التأصيل، مرحلة التأسيس، مرحلة التجريب) من أجل بناء صرح مسرحي عربي أصيل يقوم في ثناياه على الجمع بين الأصالة والمعاصرة في استلهام التراث، عن طريق دمج الفنون بأفكار تراثية مع مفاهيم راهنة تُسهم في التفاعل مع القضايا المعاصرة.

انطلقت العلاقة بين المسرح والتراث من فعل التأصيل للمسرح العربي فهو «فعل ينطوي على جانبين مُهمين؛ أحدهما هو التعامل مع التأصيل كفعل يُعطى للمسرح العربي

هويته العربية، وثانيهما هو محاولة التميّز والتفرّد إلى جانب القضاء على التبعية للغرب، أو بالأحرى الانفلات من التبعية له وإثبات وجود أشكال مسرحية في تراث العرب»[1] متخذة فعل التجريب وسيلة لشق طريق أصيل قائم على توظيف الفنون الشعبية، والفولكلور، والأحداث التاريخية في المسرح بطريقة تُناسب التطوّرات الجديدة للمسرح، فلا يوجد تجريب من غير تأصيل؛ حيث أن التجريب يتضمن «نوعا من التمرّد على القواعد والقوانين من أجل خوض مجال المغامرة في الإبداع؛ لأن الواقع يحتاج إلى أشكال فنيّة مبتكرة»[2] تتجاوز المألوف؛ فالتجريب هو رغبة مُلحة في المقام الأول من أجل التأسيس لوعي ضدّي يُوقن بحتمية البحث عن قالب مُتميّز يعبّر عن الهوية العربية بكل أبعادها الفنية، وإيجاد رؤية مختلفة ومُخالفة للرؤية الغربية.

ليست صفة التجريب حديثة العهد، بل هي ميزة موجودة منذ القدم، وهو مصطلح متعلق بالعلوم التجريبية أكثر ولكن كغيره من المصطلحات التي ارتحلت إلى علوم وتخصصات معرفية أخرى، فإنّ التجريب قد دخل عالم الفن والأدب واعتبر مفهومه مقترنا بالحداثة التي كانت وجها بارزا من أوجه المشروع الحداثي، فنجد **أدونيس** يعرّف التجريب بأنه: «الأب الروحي للمشروع الحداثي، وهو محاولة دائمة للخروج من طرق التعبير المستقرة التي أصبحت قوالب وأنماطا، وابتكار طرق جديدة، وتعني هذه المحاولة إعطاء الواقع طابعا إبداعيا وحركيًّا»[3] وخياليا وجماليا.

عند العودة إلى بديات المسرح نجد أن المعنى الذي يحمله التجريب ظاهرة قديمة وهو التغيير «**فلولا التجريب الذي دفع ثيسبس إلى إجراء حوارين رئيس الجوقة و أفرادها في الاحتفالات الديونيسية القديمة لما ظهرت الأجنة الأولى للمسرح الإغريقي، ولولا**

---

[1] المسرح العربي بين التأسيس والتأصيل والتجريب (قراءة في الأساليب والتوجهات – المسرح الجزائري أُنموذجا-)، ليلى بن عائشة، مجلة الآداب والعلوم الاجتماعية، جامعة البليدة، مجلد8، العدد2، 2011/06/01، ص44.

[2] الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا)، نورة لغزاري، ص 464.

[3] منمنمات مسرحية (مقالات في المسرح العربي)، صورية غجاتي، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2016، ص68.

تشوُّف اسخيلوس إلى الانطلاق بتجربة ثيسبس إلى آفاق جديدة لما ظهرت التراجيديا العظيمة التي عمّقتها مغامرات سوفوكليس ويوربيدس مع الجديد ورغبتهم في توسيع دائرة المتحاورين في تثبيت دعائم التراجيديا الإغريقية وترسيخ جذورها ولولا رغبة ارستوفانيس في تقديم شيء مغاير لما قدّمه عمالقة التراجيديا الإغريقية الثلاثة لما ولدت الكوميديا، فالمأساة تماما تُدين بوجودها ذاته إلى تلك الجذوة المبدعة صبوة الخلق والتجريب»[1] الذي يستهدف سبر أغوار التجارب المسرحية دوما والمتغيرة أبدا.

ارتبطت الرؤية التجريبية في المسرح العربي أساسا بتوظيف الموروث الشعبي المتنوع في الخطابات المسرحية العربية، ويُعد التجريب وسيلة مهمة يؤصّل المسرح من خلالها لوُجوده في خضم الكينونة الإبداعية العربية، ويحرص على تقديم لمسة تجديدية نابعة من كيان عربي أصيل «مُتمرّد على القوالب الجاهزة، والثوابت المستهلكة التي بدأت المطالبة بالانزياح عنها من أجل تحرير الذات من القيود، وتمكينها من تحقيق وعيها في إطار التجريب، الذي يتميّز بالحركية والبحث المُتجدد عن التغيير المعبر عن التوتر الذي يُعتبر جوهر التأليف الدرامي»[2] والمُؤدّي إلى ركب موجة المغامرة على جميع الأصعدة الإبداعية شكلاً ومضمونا وهذا ما أورده **إبراهيم حمادة** حول المسرح التجريبي، إذ يقول بأنه؛ ذلك «المسرح الذي يُحاول أن يقدم في مجال الإخراج، أو النص الدرامي، أو الإضاءة، أو الديكور أسلوبا جديدا يتجاوز الشكل التقليدي، لا يقصد تحقيق نجاح تجاري، ولكن بغية الوصول إلى الحقيقة الفنية، وعادة ما يتحقق هذا التجاوز عن طريق معارضة الواقع والخروج إلى منطقة الخيال»[3] وعليه نجد أن التجريب قد اقترن بعدة مصطلحات كالتجاوز، والتمرّد، والخروج، والاختراق.

---

[1] التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعاصر)، صبري حافظ، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984، ص08.

[2] المرجع نفسه، ص469.

[3] منمنمات مسرحية (مقالات في المسرح العربي)، صورية غجاتي، ص69.

واللافت للانتباه أن التجريب في المسرح قد تمحور في الأشكال التراثية الفنية، التي امتزجت فيها الرؤى الأصيلة والمُعاصرة، وهذا ما نجده في مختلف الكتابات المسرحية، نذكر منها -على سبيل المثال لا الحصر- **"الزمار"و"سليمان الحكيم" لتوفيق الحكيم** ومسرحية **"أبو الحسن المُغفل" لمارون النقاش،** فهم نماذج مسرحية تراثية وظفا فيها أشكالا تراثية متنوعة، اعتمدت نمطا جديدا غير النمط المعتاد للمسرح الأوروبي، مخترقة وحدة المكان والزمان، بالإضافة إلى توظيف أشكال مسرحية تضمنت الثقافة الشعبية العربية مثل: مسرح الحلقة والسامر شكلا وأداءً وفرجةً.

عُدّت هذه التجارب الإبداعية عتبة رئيسة للتأصيل للمسرحي العربي، حيث اعتمدت على التجريب من جهة والتأصيل من جهة أخرى، فالاغتراف من التراث يُعدّ مظهرا من مظاهر التجريب والتأصيل للمسرح العربي وعليه تتحقق ثنائية التجريب والتأصيل التي نسجت خطابا نهضويا كان له الفضل في بروز رؤية عربية لمسرح عربي خالص.

الظاهر إذن، ومن خلال كل هذه المعطيات أنّ المسرح العربي قد شهد توترا من جميع النواحي ولعلّ العودة إلى تراث العربي الأصيل والانفتاح على مصادره كان لزامًا حتميّا من أجل التحرر من سلطة النص المسرحي الأوروبي الجاهز باتخاذ التجريب وسيلة تُمثّل الوعي الضّدي للآخر دون إلغائه فكما قال **السعيد بوطاجين** في كتابه **"المسرح والهوية"**: «عندما نقتبس النصوص من مهارات الأجانب، فإننا نقوم باستحضار بيئة مميزة بمجموعة من التقاليد، ثقافية، وفكرية وتاريخية وحضارية، هذه التركيبة ليست سوى ظروف أنتجها المخزون»[1] تستند على بيئة غربية وصفات مجتمع مغاير يذوب في هوية غير هويته حياة غريبة غير حياته، وعليه فالكتابة بالتراث خلقت أعمالا إنسانية مسرحية غير محدودة لتُؤكّد هويتها وأصالتها وتُشدّد بعُمق على قيمتها المتغلغلة في جذوة الأرض، وما يبدو لنا جليا في التعالق بين المسرح والتراث وارتباطهما الوثيق ببعضها بعضا لتحقيق التكامل الثقافي والفني.

---

[1] المسرح والهوية، السعيد بوطاجين، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2021، ص177.

الفصل الأول:

ديناميةُ التحوّل المسرحي من الخطاب النصي إلى الفعل الركحي

توطئة

أوّلا: مرتكزات النص المسرحي

1. الفكرة (الموضوع)
2. الشخصيات
3. الحدث (فعل الحدث الدرامي)
4. الصراع
5. الحوار
6. ثنائية الزمان والمكان
7. الحبكة
8. اللغة
9. الإرشادات المسرحية

ثانيا: معمار العرض المسرحي

1. الإخراج المسرحي
2. السينوغرافيا

ثالثا: النص والعرض في المسرح: علاقة جدلية بين التأسيس والتجسيد

توطئة:

تنطلق الممارسة الإبداعية المسرحية أساسا من التجربة الإنسانية؛ لأن طبيعة المسرح تعتمد على تصوير جوهر الإنسان، والرغبة في قراءة الحياة بأسمى الأدوات الممكنة، ولهذا تعددت أشكال الممارسة المسرحية تأليفا وإخراجا، ومن هنا بدأت الظاهرة المسرحية تتجسّد وفق نصوص مسرحية يمكن مشاهدتها أيضا كعرض تمثيلي، بحيث تحمل هذه الظاهرة في طياتها عدّة جوانب فنية وإخراجية بداية من النص المكتوب الذي يطلق عليه عدّة تسميات من بينها: النص الدرامي المسرحي، أو المسرحية المقروءة، التي تعتمد على عناصر درامية أساسية تمثل الدعامة الأولى لنجاح العملية المسرحية.

يتمثل الوجه الثاني للظاهرة المسرحية في **العرض المسرحي** الذي يُعدّ أعمق أشكال الأداء الحيّ التلقائي، الذي يصوّر الظاهرة منذ أن كانت فكرة، ويحوّلها إلى عمل حي ملموس؛ أي أنّ المسرح لا يبق حبيس الأوراق فقط، بل ينتقل إلى؛ التمثيل والمشاهدة والتجسيد على ركح المسرح (تحويل الفكرة المطبوعة إلى أصوات وحركات)، وهذا ما أشار إليه **أرسطو** في كتابه: **"فن الشعر"** عندما تحدث عن المكوّنات البنائية لكل من النص والعرض، والتي بها تُحدد القيمة النوعية للعمل المسرحي، وهذه العناصر هي: «(الحبكة، الشخصية، اللغة، الفكرة، المرئيات المسرحية، الغناء).

يحيلنا الفحص الدقيق لهذه العناصر إلى منظومتين جوهريتين هما: منظومة النص المتمثلة بالعناصر الأربعة الأولى، ومنظومة العرض المتمثلة بالعنصرين الباقيين»[1] فمن خلال قول **أرسطو** تتضح لنا ثنائيتان، النص المسرحي الذي يعتمد على عناصر أساسية تتمثل في: (الفكرة الحبكة، الشخصيات، الفعل الدرامي، وحدتي الزمكان، الصراع الحوار، اللغة)، أما ثُنائية العرض المسرحي فتعتمد على وسائل إخراجية وهي: (السينوغرافيا، الديكور، التمثيل، الملابس، الموسيقى، الإكسسوار، الماكياج).

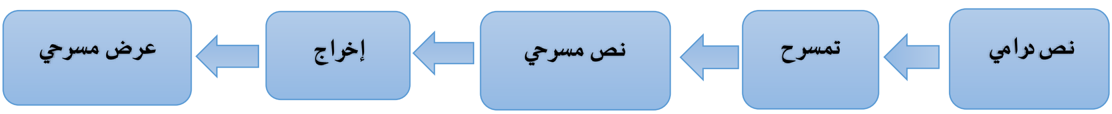
---

[1] المسرحية المقروءة بين النص والعرض، أديب علوان كاظم، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، مج10، العدد01، 2020، ص337.

تشكل هاتان الثنائيتان بنائية العمل المسرحي نصا ومشاهدة، ونقطة وصل بين اللغة والفعل، ولعلّ اللافت للنظر هو انتقال العدّة المسرحية فيما بعد من حقل النص إلى حقل العرض المسرحي وفي كلتا الحالتين يمنح هذا الانتقال للمتلقي بعدا جماليا في محاكاته للواقع.

أوّلا: مرتكزات النص المسرحي:

يُشكّل النص المسرحي أحد أقطاب الفن المسرحي، والصورة الكتابية الأولى له، فهو الفاعل الأساس في العملية الإبداعية، التي يتم تشكيل البنى العلائقية من خلالها لتُكوّن فضاءً دراميا متكاملا؛ وعليه يُصبح لدينا نص درامي قابل للتمسرح، منتجا لنا نصا مسرحيا أو ما يسمى أيضا المسرحية المقروءة مُعدّة للعرض على خشبة المسرح نمثلها وفق المخطط الآتي:



تمثل العملية الإبداعية في هذه الخطاطة رحلة معقدة تأخذ الكاتب من الفكرة إلى النص، فيصبح لدينا نص درامي قابل للتمسرح، وبالتالي تصبح إمكانية قراءته كسائر النصوص الأدبية وأيضا مشاهدته كعرض تمثيلي مؤدّى بالحركات، فالنص الذي يكون حبيسا للأوراق هو نص درامي، مسرحي إلا إذا تحول من قبل المخرج إلى فضاء ركحي قابل للعرض.

ولعلّ اللافت للنظر أن النص المسرحي قد اعطي له توصيف النص الدرامي وكذلك المسرحية المقروءة، كما نجد له عدة توصيفات من نقاد وكتاب كبار، إذ نجد الناقد المسرحي **إبراهيم حمادة** وصفه "بالمسرحية الراكدة، كما وصفه أيضا بدراما المقعد، أما **مجدي وهبي وكامل المهندس** فوسماها بالمسرحية الساكنة، أما الكاتب المسرحي **توفيق الحكيم** فسماه بالمسرحية الذهنية، في حين وصفه الناقد **فرانك. م. هوانتج** بدراما الصالونات"[1]، القابلة

---

[1] المسرحية المقروءة بين النص والعرض، أديب علوان كاظم، ص341.

للقراءة لا التمثيل، وسنتطرق إلى مفاهيم المصطلحات الآتية: **النص الدرامي، النص المسرحي، والمسرحية المقروءة**، لاكتشاف بعض الفروقات التي حالت بينهم.

تستوجب طبيعة أي عمل أدبي مسرحي وجود نص مكتوب قبل أن يُقدم سواء للقراءة أو العرض، كما أنّ النص الدرامي يتميز كونه ذو طابع سردي الخصوصية التي تشترك فيها جميع الأجناس الأدبية، ولكن تبقى ظاهرة التمسرح ميزة الاختلاف بينهم؛ لأنّها سمة مرتبطة بالمسرح وبالعرض على وجه الخصوص، فكل نص درامي قابل للتمسرح والعرض المشهدي ضمن أدوات إجرائية، شرط مراعاة "طابع التمسرح الذي يستخرج كل ما هو سمعي وبصري داخل هذا النص، بحيث يكتب المؤلف نصا، ولكنه في الوقت الذي يكتبه يتصوّره وقد أصبح عرضا معتمد الحركة والكلام"[1] من خلال هذا الكلام نرصد انتقال النص الدرامي من منظومة النص إلى منظومة العرض المشهدي، ومن الكتابة الدرامية إلى ركح المسرح والذي يحتوي بدوره على أدوات إجرائية تلامس مساره القرائي، وتراعي خصوصية التمسرح لديه.

وعلى وفق هذه الرؤيا نرى أنّ النص الدرامي المسرحي هو "نص أدبي يبنيه الكاتب، انطلاقا من المخيلة ليُهندس عملا إبداعيا يرسم زمانه ومكانه أو أمكنته، ويسرح بمخيلته ليخلق نماذجا بشرية تأخذ من واقع هذا الكاتب وربّما محيطه"[2] وهو نص يبقى حبيس الأوراق، يكتبه المؤلف ويُحوّله فيما بعد إلى نص مسرحي قابل للتمسرح عبر فضاء الركح؛ فحين نسترجع ما تم ذكره سابقا حول الدراما لندرك ببساطة "أنّها نص مكتوب، يُنظر له كأثر أدبي، وحين يعرض هذا النص على خشبة المسرح، فإنّه يتحول إلى قطعة مسرحية أو نص مسرحي(عرض)، بفضل الإضافات المتمثلة في الإرشادات المسرحية، وحركات وأداء

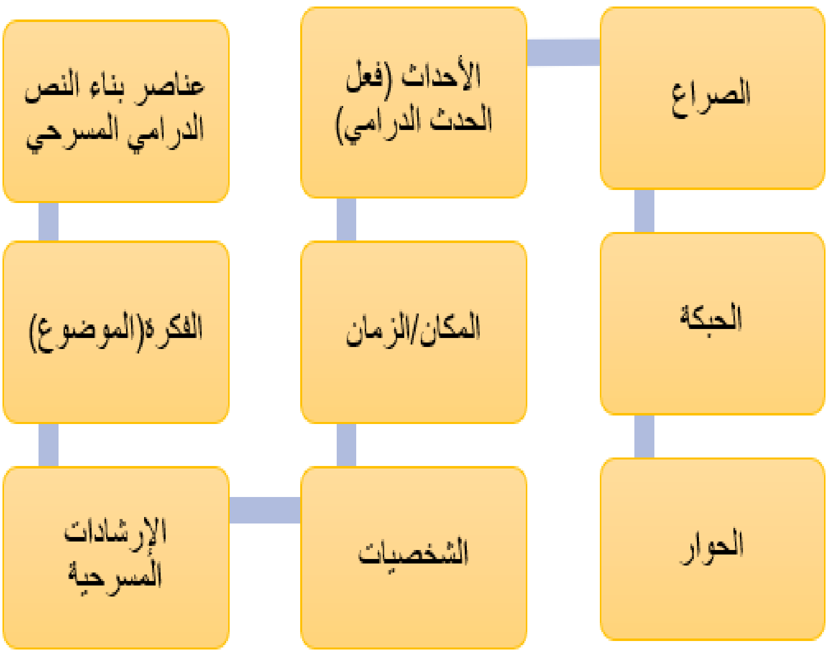
---

(1) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، دار كنوز المعرفة، عمان، ط1، 2018، ص16.

(2) الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي خطاب واحد أم خطابات متعددة، خرواع توفيق، مجلة النص، مجلد3، العدد 2، 2016/09/15، ص93.

الممثلين، والمنظر المسرحي والموسيقى»[1] وبهذا نلاحظ أنّ الدراما مجرد عملية وصفية وهي في العرض تجسيد مرئي.

يُعدّ النص الدرامي المسرحي عنصرا أساسيا في عملية الممارسة الإبداعية، وهو نص المؤلف بالدرجة الأولى؛ ومن ميزته أنّه يمتلك ثراء في أدواته الإيصالية التي تجمع بين المنظومة اللسانية اللغوية (النص) وبين المنظومة السمعية البصرية (العرض)، يتمخض من وراء هذا الخطاب الدرامي الفكري، والجمالي عناصر متنوعة أسهمت في بنائه بشكل خاص وسنحاول رصدها وشرحها وفق المخطط الآتي:



مخطط يوضح عناصر النص الدرامي المسرحي

---

[1] العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي، ابن أيّوب محمد، ص157.

1. **الفكرة (الموضوع):**

يقوم النص الدرامي المسرحي في جوهره على عمل مكتوب يخضع لقواعد الإخراج المسرحي، وعليه تُعدّ الفكرة ثمرة العقل في الموضوع الذي يعالجه الكاتب، والعنصر الرئيس في الكتابة الدرامية المسرحية، رؤيةً ومعالجةً، ومحورا لصناعة العناصر الأخرى؛ لأنّ الفكرة وهي في طريقها للتّبلور والتّشكل تكون سببا في خلق بقية عناصر العمل الدرامي، وقد عدّها **أرسطو** "ثالث عناصر التراجيديا، ويرى أنّ لها القدرة على إيجاد اللغة التي تُصوّر الموقف، ويُعرّفها في موضع آخر أنّها كل ما تنطق به الشخصيات محاولة عرض أمر ما، أو الإعراب عما قررته، أي ما يُمكن تحمله لغة الشخصيات من أراء وأفكار"[1] نرى **أرسطو** هنا أنّه جمع بين اللغة والمواقف والشخصيات في مفهومه للفكرة، كون كل عنصر سبب في وجود الآخر.

يرى **عبد الرحيم درويش** من جهة أخرى أنّ الفكرة هي "روح العمل الدرامي أو ما يمكن أن يستخلصه المتلقي من العمل الدرامي ككل بعد أن يتعرض له، وهذه الفكرة يجب أن تكون واضحة في ذهن الكاتب، كما يجب أن يحاول توضيحها للجمهور بشكل غير مباشر"[2] لأنّها تُعدّ المادة الأولية للكاتب أثناء شروعه في الكتابة الإبداعية ورسم الطريق لاكتمال العمل المسرحي وهي أيضا تمثل قناعة الكاتب التي يجسدّها من خلال النص الدرامي بالإضافة على أنها ترمز أيضا إلى الهدف أو المغزى الذي يسعى إليه الكاتب، كما أنّها تُمثّل "المحور الارتكازي في تركيب الشخصية والجانب الفعلي والانفعالي لها، ويرى الكُتّاب المسرحيون أنّها نقطة الانطلاق التي يبدأ منها العمل الدرامي والتي تُبنى من خلالها الشخصيات الدرامية، فهي قوة دافعة لها نحو التحرك للفعل"[3] ومن هنا أسهمت الفكرة في بناء الشخصيات وتحديد أفعالها وتجسيدها دراميا.

---

[1] صناعة الفكرة في المسرحية، بونوّة خيرة، مجلة لغة الكلام، العدد 06، ديسمبر2017، ص145.

[2] جمهور الدراما التلفزيونية التركية في الجزائر، بلغيثية سميرة وعلي قسايسية، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد07، العدد02، 2017/06/01، ص317.

[3] بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما مسرحية وفيلم أوديب أنموذجا، نورة جبّار وسيد أحمد صياد، مجلة آفاق سينمائية، العدد01، المجلد10، جوان2023، ص267.

كما تتوفر الفكرة على عدة شروط جملتها **ماجدة مراد** فيما يلي:[1]

- **الجدّة:** والمقصود بها الزاوية التي يتناول بها الكاتب موضوعه ومن خلال تبنيه لوجهة نظر يعرضها من خلال العمل الدرامي.
- **المطابقة:** تعني إثارة المتفرج عاطفيا ووجدانيا، بجعل الفكرة تنبض بالمشاعر التي يشعر بها المتفرج.
- **التعقيد الدرامي:** بحيث تعطى الفرصة لتطوّر الصراع والحدث.
- **التطبيق العملي:** وهنا يجب أن تكون فكرة العمل الدرامي قابلة للتنفيذ، ويجب فيها مراعاة التكلفة الإنتاجية والصعوبات التقنية التي قد تحول دون ذلك.

من خلال ما تقدم نرى أن الفكرة تمثل حجر الأساس في بناء الهيكل الدرامي، وهي الرابط الروحي الذي يجمع جميع عناصره، من شخصيات وأحداث، وزمكان، بالإضافة إلى الصراع والحوار أيضا.

2.الشخصيات:

يدفعنا الحديث عن الشخصية للعودة إلى أصل الكلمة اليوناني «**فاليونان، رغم نظرتهم الموسعة للشخصية، لم يبتدعوا اللفظ نفسه، فالمصطلح الإنجليزي (personality) أو الفرنسي (personalitè) والذي يبدو أنّه ظهر في (ق)14، يرجع في الأغلب إلى الأصل اللاتيني (personalitas) الذي ظهر في العصور الوسطى، والذي يرجع بدوره إلى اللفظ اللاتيني القديم (persona) ومعناه: القناع الذي كان يرتديه الممثل على المسرح ليُعطي المتفرجين انطباعا بالدور الذي يقوم به**»[2] في تصوير الواقع بكلّ تناقضاته.

تعدّ الشخصية أحد الأعمدة الأساس التي يقوم عليها أركان العمل الدرامي المسرحي، والقطب الذي يتمحور حوله الخطاب السردي، وكمفهوم لها، يُشير **إبراهيم حمادة** في **"معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية"** بأنّها؛ العنصر «**الواحد من الذين يُؤدّون**

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص318.

[2] سيكولوجية الشخصية محدداتها، قياسها، نظرياتها، سيد محمد غنيم، دار النهضة العربية، دط، دت، بيروت، ص10.

الأحداث الدرامية في المسرحية المكتوبة والمعروضة على المسرح، في صورة ممثلين، وكما قد تكون هناك شخصية معنوية تتحرك مع الأحداث ولا تظهر على الخشبة، فقد يكون هناك أيضا رمز مجسّد يلعب دورا في المسرحية كمنزل أو بستان أونحو ذلك، فالشخصية إذن هي مصدر الحبكة التي يُمكن أن تتطوّر من خلال الأفعال والأقوال التي تصدرها الشخصية»[1] ومنه قد تكون الشخصية إنسانا أو غير ذلك، حسب ما يتخيله الكاتب ويتفنن في رسمه، فهي جوهر بناء العلاقات التي تتأثّر وتُؤثّر بينها وبين بقية عناصر العمل المسرحي.

ولا ننكر أيضا أنّ الشخصيات الدرامية، ماهي إلاّ محاكاة لشخصيات العالم الواقعي في عالم الكاتب، فيضفي عليها شيئا من لمسته الفنية الخيالية على حدّ تعبير **رولان بارت** حينما عرّف الشخصية على أنّها: «كائن من ورق، ذلك لأنها: شخصية تمتزج في وصفها بالخيال الفنّي للكاتب، وبمخزونه الثقافي الذي يسمح له أن يُضيف ويحذف ويُبالغ ويُضخم في تكوينها وتصويرها»[2] ليرسم لنا الكاتب بعدها شخصيات متنوعة، حيث نجد الشخصية تحمل مفهوم «كائن موهوب بصفات بشرية، وملتزم ومتسم بأحداث بشرية، والشخصيات يمكن أن تكون مهمة أو أقلّ أهمية (وفقا لأهمية النص)، فعّالة (حين تخضع للتغير)، مستقرة (حينما لا يكون هناك تناقض في صفاتها وأفعالها) أو مضطربة وسطحية وعميقة»[3] وعليه تتعدد صفات الشخصيات بين مضطربة متناقضة وبين فعّالة عميقة، أي حسب أهميتها في النص.

كما تُعد الشخصية في بنائها من أكثر الأركان تعقيدا لأنّها: إسقاط للنفس البشرية والتي بدورها تعيش حالة من التغير وعدم الثبات وعليه يمكننا القول أنّ: «الشخصية الدرامية من أصعب وظائف المؤلف الدرامي، فهي تستوجب خبرة وموهبة، وتجربة حياتية

---

(1) بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما مسرحية وفيلم أوديب انموذجا، نورة جبّار وسيد أحمد صياد، ص263.

(2) تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، آمنة يوسف، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015، ص34-35.

(3) المصطلح السردي، جيرالد برنس، تر: عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003، ص42.

كبيرة يتمتع بها الكاتب لتكون شخصياته مقنعة للمتلقي»[1] والمشاهد أيضا، وفي السياق نفسه ترى الباحثة **سامية أحمد** علي أنّ عملية «خلق الشخصية الدرامية ليست عملية ابتكار، لأنّ الابتكار يُؤدّي حسبها إلى خلق شخصيات غير واقعية وتُضيف أنّه من الأفضل عند خلق الشخصية، الرجوع إلى نماذج حية واقعية»[2] أي خلق شخصية حية مستوحاة بكل ميزاتها من الواقع.

كما تحدث **أرسطو** في كتابه **"فنّ الشعر"** صفات متعددة للشخصية نذكر منها:[3]

- **الصلاحية الدرامية:** بحيث تكون صالحة دراميا أو بطبيعتها مُؤثّرة باختياراتها وأفعالها.
- **الملاءمة أو صدق النمط:** وهو أن تتناسق طبيعتها مع الدور المسند إليها؛ والملاءمة تعني أنّ الشخصيات يجب أن تكون متفقة مع طبيعة نمطها، فمثلا هناك أنماط من الشجاعة الرجولية أو المهارة في الكلام لا يليق إسنادها إلى امرأة، حسب رأي **أرسطو**، أي يجب أن تكون المهارة متفقة مع طبيعتها.
- **مشابهة الواقع:** وهو أن تكون الشخصية مشابهة للواقع؛ ويُقصد بالمشابهة هنا، حسب نظر **إبس (Epps)**، هو تشابه الشخصية المُصوّرة مع الشخصية التقليدية، ولكن هناك رأي آخر يقول بأن المشابهة هنا تعني المُشابهة مع الحياة، أي تكون الشخصيات تمثيلا حقيقيا لطبيعة الإنسان الواقعية.

ومنه نجد أنّ الشخصية تمثّل الوحدة البنائية في العمل الدرامي، إلى جانب الحدث، فالشخصية مع الحدث يمثّلان عمود الحكاية الفقري، لما لهما من دور فاعل فيه[4] لذلك يعدّ كل عنصر في البناء الدرامي سببا لوجود الآخر.

---

[1] بناء الشخصية في المسرح الجزائري من خلال نماذج مسرحية، سوالمي الحبيب، مجلة دراسات فنية، تلمسان، مجلد01، العدد 02، 2016، ص08.

[2] الدراما في الإذاعة والتلفزيون، سامية أحمد علي وعبدالعزيز شرف، دار الفجر للنشر والتوزيع، القاهرة، ط3، 2000، ص25.

[3] يُنظر، أرسطو طاليس، ص179-185.

[4] يُنظر، معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص270.

3. الحدث (فعل الحدث الدرامي):

يُمثّل الحدث الشريان الرئيس للنص الدرامي المسرحي، ومادته الأساسية التي تدفعه نحو الأمام، بحيث يساعد في تنمية المواقف وتحريك الشخوص، ويُعدّ عصب الدراما الدال على عمل شيء ما، إذ يُعرّف الحدث بأنه: «سلسلة من الوقائع المتصلة تتسم بالوحدة والدلالة وتتلاحق من خلال بداية، وسط، نهاية، وهي نظام نسقي من الأفعال، وفي المصطلح **الأرسطي** فإنّ الحدث هو تحوّل من الحظ السيء إلى الحظ السعيد أو العكس»[1] والحدث بوصفه موقفا أيضا فهو يتطور بواسطة الصراع والفعل ورد الفعل، بحيث يصل إلى ذروة معينة، ونجد من الكتاب من تخلى عن «استخدام كلمة (حدث) واستعاضوا عنها بكلمة (الفعل) لخُلوّ هذا المصطلح الأخير من المعيارية وأحكام القيمة»[2]، على عكس بعضهم الذي ذهب إلى أنّ الأحداث المترابطة في القصة تُكوّن فعلا؛ فالفعل بهذا المعنى هو مجموعة «الأحداث المترابطة بحسب التعاقب الزمني والتراتب النسبي»[3] وبهذا المعنى فإنّ الحدث يُميّز ضروبا متنوعة تجمع الفعل والصراع والشخصيات واللغة أيضا.

يترك الحدث الدرامي المجال واسعا لتجسيد الأفعال الدرامية التي تقوم بها الشخصيات في ظلّ الصراع الذي يدور بينها، «فتطوّرات الحدث الدرامي في مفهوم **أرسطو** أو غيره لابد أن يتسم بالحتمية التي تجعل أيّ تطوّر للموقف منذ بدايته هو التطوّر الوحيد المحتمل»[4] لحدوثه والذي يُحاكي في الوقت نفسه أفكار، وثقافات وسلوكيات الإنسان المتغيرة.

قسّم **أرسطو** الحدث إلى قسمين[5]:

---

[1] جماليات البناء الدرامي في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، بومنقاش نبيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد13، العدد02، 2021. ص1260.

[2] معجم السرديات، محمد القاضي وآخرون، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010، ص145.

[3] المرجع نفسه، ص145.

[4] البناء الدرامي، عبد العزيز حمودة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998، ص54.

[5] ينظر، المرجع نفسه، ص81.

- **الحدث البسيط:** هو ذلك الحدث الذي يتطوّر بالطريقة التي عرفّها بالكل المستمر أي حينما يحدث التغيير في مصير البطل دون انقلاب.
- **الحدث المُركّب:** فهو الحدث الذي يتضمن الانقلاب أو الاكتشاف أو الاثنين معا.

نلاحظ من خلال تقسيم **أرسطو** للحدث أنّ الأولّ يعتمد في تكوينه على قصة واحدة وحدث رئيسي واحد، أما الثاني فهو يعتمد على أحداث فرعية تُغذّي الحدث الرئيسي.

4.الصراع (Conflit):

تقتضي جدلية الحياة وجود قوّتين متصادمتين، متصارعتين إحداهما موجبة، والأخرى سالبة، قد تكون هذه الصراعات بين الإنسان والإنسان، أو بين الإنسان والطبيعة (القوى الطبيعية)، وقد تكون صراع الإنسان ضد ذاته (صراع داخلي)، ومنه يستنبط الكاتب المسرحي أشكال الصراع بين شخصيات مؤلفه المسرحي؛ لأنّ كل موقف مسرحي ينشأ من صراع بين شخصيتين متعارضتين تحكمهما الإرادة والعزيمة لمواجهة بعضهما، لا القوة البدنية، كون أنّ النص الدرامي المسرحي يقوم على صراع إرادات الشخصيات.

يُمثّل عنصر الصراع في النص المسرحي المحرّك الديناميكي للفعل الدرامي وكذلك الأحداث، وإذا ما عدنا إلى «أصل كلمة **(Conflit)** المشتقة من الفعل اللاتيني **(Confligere)** فنجدها تعني يصطدم»[1] وأيضا تحيل إلى فعل التوتر والتأزم الذي يحدث بين الشخصيات داخل العمل المسرحي، ونتيجة التصادم والتفاعل فيما بينها، بالإضافة إلى أنّه يسهم في تطور باقي عناصر البناء الدرامي المسرحي مثل: تطور الأحداث والحبكة وأيضا الشخصيات، فالصراع هو بمثابة الروح من الجسد، وبما أنّه الأصل في العمل الدرامي فإنّه يسهم في شدّ عملية انتباه المتلقي، خلال قراءة المسرحية، ويجعله محافظا على الحركة الدرامية بتطوّر أحداثها وتصاعدها إلى أن يصل إلى حلّها في النهاية وهذا ما اعتبره الفيلسوف الألماني **فريدريك هيغل (F.Higel)** (1770-1831) في كتابه **"علم الجمال"**، حيث يرى «أنّ الفعل المسرحي يتمّ

---

[1] يُنظر، معجم المصطلحات فنون النص والعرض، ماري إلياس وحنان قصاب، ص288.

بالأصل ضمن وسط تصادمي، ويولد أفعالا تصادمية وردود أفعال تجعل من الضروري تخفيف حدّته وحلّه في النهاية»[1].

للصراع أهمية كبيرة في العمل الدرامي المسرحي، ويعدّ **أرسطو** «أوّل من أشار إلى ذلك في كتابه **"فن الشعر"** وإن كان لم يُسّمه باسمه وإنّما وصفه بأنّه يحدث الخوف والشفقة»[2] في ظلّ الصراعات المتبادلة أمام مصير الإنسان وصورته في المسرح الإغريقي هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد في العصر الحديث **ألارديس نيكول (Allardyce Nicoll)** يرى بأن: الصراع هو المصدر الذي ينبع منه أي عمل مسرحي «ففي المأساة نرى على الدوام صراعا بين القوى المادية والذهنية معًا، وفي الملهاة نجد باستمرار صراعا بين الشخصيات وبين الجنسين الذكر والأنثى، أو بين الفرد والمجتمع»[3] كما أنّ الصراعات تتعدد حسب الشخصيات، والأحداث التي تتفاعل فيما بينها والتي يوظّفها الكاتب من أجل الإثارة والحركة والحيوية.

ولأنّ الصراع جوهر الموقف الدرامي، فإنّه يتخّذ أشكالا عدّة نوجزها فيما يأتي:[4]

- **الصراع العمودي:** وهو صراع بين الحرية البشرية والإرادة الإلهية، والمثال الأكثر انطباقا عليه في المسرح اليوناني هو **بروميثيوس المقيّد بالأغلال**.
- **الصراع الأفقي:** وهنا يُواجه الفرد قوانين المجموعة والكيان الاجتماعي المفروض، والنموذج الأمثل لهذا الصراع هو **أنتيجونا**.
- **الصراع الديناميكي:** وهو الصراع بين العفوية البشرية والقدر المعاش دراميا.
- **الصراع الداخلي:** وهي الحالة الصراعية الأكثر دقة، إذ نجد البطل المأساوي هنا يصل إلى المتناقضات الداخلية التي تفجّره، وتوجه حدّته نحو إكمال وُجوده، **فأوديب** مثلا

---

[1] معجم المصطلحات فنون النص والعرض، ماري إلياس وحنان قصاب، ص 288.

[2] البناء الفني للمسرحية، خالد عبد اللطيف رمضان، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، ط1، 2014، ص16.

[3] المرجع نفسه، ص17.

[4] يُنظر، المسرح الجزائري والثورة التحريرية دراسة تاريخية فنية، أحسن ثليلاني، الجزائر عاصمة الثقافة العربية، الجزائر، دط، 2007، ص160.

يحمل في أعماقه جذور مأساته وعذابه، فهو الابن الذي تزوج أمه، والقاتل لأبيه، وضحية القدر والجلاد لنفسه.

5. الحوار:

يُعدّ الحوار أهّم وجوه التعبير الإنساني بوصفه مفهوما قارا في المعرفة الإنسانية، فقد أقام الإنسان حواراته، ومدّ جسور تواصله عبر الحوار الذي يتأسس على وفق وجود الآخر، ومن جهة أخرى نجد أنّه أحد الأسس التي يقوم عليها النص الدرامي المسرحي، كونه المادة الخام في البنية الحوارية، وأداة فنّية لنسج العلاقات داخل بنية النص الدرامي المسرحي، وقبل أن نتعرّف على بنية الحوار وأنواعه، لابدّ من العودة إلى تعريف الحوار لغة؛ وهو «الحور: الرجوع عن الشيء إلى الشيء، والمحاورة المجاوبة، والتحاور: التجاوب، والمحاورة مراجعة المنطق والكلام في المخاطبة»[1] نلاحظ من خلال التعريف اللغوي أنّ الحوار يستدعي طرفين متناوبين متجاوبين.

يُعدّ الحوار أهم أداة في البنية الحوارية، وقد أفادت الدراما، قديما وحديثا، من هذه الأداة التبادلية لتحقيق التفاعل بين ثنائية (الأنا والآخر) لتكون مركزا قارا في النص الدرامي وهذا ما نلاحظه في الدراما الإغريقية التي وُظّف «فيها الحوار على نحو واسع في القرنين الخامس والسادس (ق.م)، وذلك من خلال أشهر الأعمال الإبداعية لكُتّاب المسرح العظام بأثينا: **أسخيلوس**، **سوفوكليس**، **يوربيديس**، **أريستوفانيس**»[2]؛ ففي بداية الدراما كان الحوار متعلقا بالطقوس الدينية التي كانت تُمثّلها التراجيديا وهذه الاحتفالات تعبير إنساني إما بالرقص أو التمثيل أو الغناء(الجوقة) هذه الأخيرة كانت «تُقام تكريما للإله **ديونيزيوس**، وتتم عبر مناوبة الكلام بين ممثل الفرد وبين الجوقة، وعند **أسخيلوس** يقوم إما على مونولوج، أي كلام كما في مسرحية **(أغاممنون)** أو على ديالوج؛ أي كلام وحوار بين اثنين من

[1] البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد، دار غيداء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2012، ص19.

[2] المرجع نفسه، ص27.

المثلين في تناوب مع الجوقة»[1]، وبعد مدّة من الزمن حلّ محل الجوقة الحوار بين الشخصيات كون الجوقة لم تعد عنصرا ضروريا، وحلّ محلها الحوار ويشغل مساحة كبيرة في النص المسرحي ويصبح العنصر المهيمن فيها، ومن هنا أخذ الحوار دور المرجع في النص ليسلب الجوقة آخر شيء، وبهذا يُصبح الحوار مركز الثقل داخل بنية النص الدرامي[2] وأحد أعمدته الأساسية.

تعدد مفهوم الحوار بتعدد المدارس الأدبية، وتطوّر من نوع لآخر، وجُلّ تعريفاته تصبّ في قالب واحد وهو «حديث بين شخصين أو أكثر، تضمّه وحدة الموضوع والأسلوب وله طابع عام»[3] يعتبر هذا التعريف، تعريفا فنيا جامعا شاملا يحوي قيمة جمالية ولغة أسلوبية معبّرة ولن نبالغ في القول بأنّه «بدون حوار لما كان هناك أدب مسرحي، وبالطبع هناك فنون أدائية مختلفة تتوفر على عدّة عناصر درامية من حدث وصراع، ولكن الحوار هو العنصر المُكمّل لكل العناصر السابقة»[4] وهو المحرّك الرئيسي لها.

ينقسم الحوار إلى ثلاث أقسام نُذكرها على النحو الآتي:

- **الحوار الخارجي:**

ينطلق الحوار الخارجي من علاقة تبادلية بين طرفين تستدعي شخصين أو أكثر أحدهما متكلم والآخر متلقي، يدور بينهما حوار في «إطار مشهدي داخل العمل الأدبي بطريقة مباشرة، أُطلق عليها تسمية الحوار التناوبي»[5] الذي يعتمد على نظام الدور بين ثنائيتين (المتحدّث/ المستمع) تربطهما علاقة تفاعلية تولد مسافة جمالية، ومنها يُصبح الحوار «وسيلة للجمال والتمثيل، بات فيها الحوار شكلا فنيًّا يُقدّم الإيحاء والإبداع والجمال والأصالة»[6] كما يُسهم الحوار الخارجي في التعرّف على الشخصية وكشف طروحاتها

---

(1) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد، ص28.

(2) يُنظر، المرجع نفسه، ص31.

(3) المرجع نفسه، ص33.

(4) المرجع نفسه، ص نفسها.

(5) المرجع نفسه، ص39.

(6) المرجع نفسه، ص41.

الإيديولوجية، كما له أيضا دور فعّال في المسرح فهو يُؤدّي إلى دفع الأحداث إلى الأمام عمقا وتقدّما.

- **الحوار الداخلي:**

إذا كان الحوار الخارجي ملفوظ يستدعي وُجود طرفين، فإنّ الحوار الداخلي حوار من جهة واحدة، "يتّجه نحو الذات ويعود إليها، لأنّ الذاتية تحكم هذا النوع من الحوار، فهو حوار يتّجه نحو الجميع ليُقدّم دواخل الشخصية ويكشف عما تعانيه"[1] من صراعات نفسية داخلية.

وفي الطرح نفسه يرى **دوجارين** أن الحوار الداخلي هو وسيلة إدخال القارئ مباشرة في الحياة الداخلية للشخصية الدرامية داخل النص دون تدخل المؤلّف[2] ؛ بحيث لا مستمع من دون الشخصية وذاتها، لأنّه بطبيعة الحال حديث أو حوار غير منطوق، ومن هنا تبرز لنا أنواع للحوار الخارجي نوجزها في الترسيمة الآتية:



تُبيّن هذه الترسيمة أنواع الحوار الداخلي الذي يتمثل في المونولوج الذي يميل أكثر للتعبير عن الشخصية ومقاصدها، إذ يتم بوقوف ممثل بمفرده في ركح المسرح ليلقي بحواره

---

(1) البنية الحوارية في النص المسرحي ناهض رمضان أنموذجا، قيس عمر محمد، ص57.

(2) يُنظر، المرجع نفسه، ص57.

الذي يتأمّل فيه كل مأساته أمام المشاهد، وهناك أيضا نوع آخر من الحوار الداخلي الذي يدعى المناجاة تجري في لحظات من التفكير، بصوت عال، ينم عن وعي ويمكن أن يحدث العكس، ربّما ينم عن صراع نفسي تعيشه الشخصية، لنأتي للنوع الثالث وهو الارتجاع الفنّي ويطلق عليه الاسترجاع أيضا بحيث تستدعي الشخصية كل الأحداث الماضية ويحدث من أجل توضيح موقف معين.

- **الحوار الصامت (البانتومايم):**

يعرّفه **إبراهيم حمادة** في معجمه **"المصطلحات الدرامية والمسرحية"** بأنّه: «نوع من التمثيل الصامت المُؤدّى بتعبيرات الممثل الجسمية دون استعمال الكلمات، اللهم في حالة اقتضت الضرورة ذلك»[1] أيّ يعتمد على التمثيل الإيمائي الحركي.

6. ثنائية الزمان والمكان:

إنّ أيّ عمل أدبي كان أم فني لابد أن يستند لثنائية الزمان والمكان، فهي تُعدّ إحدى الأدوات الفنيّة الرئيسية للمؤلف في شتى أنواع الخطابات الأدبية، ونخص بالذكر الخطاب المسرحي الذي تنوّعت فيه حدود الزمكان، وسنتعرف على ذلك عن طريق عرض مختلف التعريفات التي حظي بها هذان المصطلحان في ثنايا القواميس والمعاجم اللغوية والفنية.

بداية مع مصطلح المكان الذي يطلق عليه أيضا مصطلح الحيّز والفضاء أيضا، إذ عبّر المكان على مختلف الثقافات والفنون والممارسات الاجتماعية، كما أنّ توظيفه في الإبداع المسرحي يُعدّ من الوسائل الفنية ذات الأبعاد العميقة التي تتعدد مفاهيمها بتعدد نظريات المسرح، وعليه قسّم **باتريس بافيس (Patrice Pavis)** في قاموسه **(معجم المسرح)** المكان إلى عدّة مفاهيم نُجملها فيما يأتي[2]:

- **المكان الدرامي:** هو المكان **الدراماتورجي** الذي يتحدث عنه النص، وهو مكان مجرد يقوم القارئ أو المشاهد ببنائه بواسطة الخيال.

---

[1] ينظر، معجم المصطلحات الدرامية المسرحية، إبراهيم حمادة، ص113.

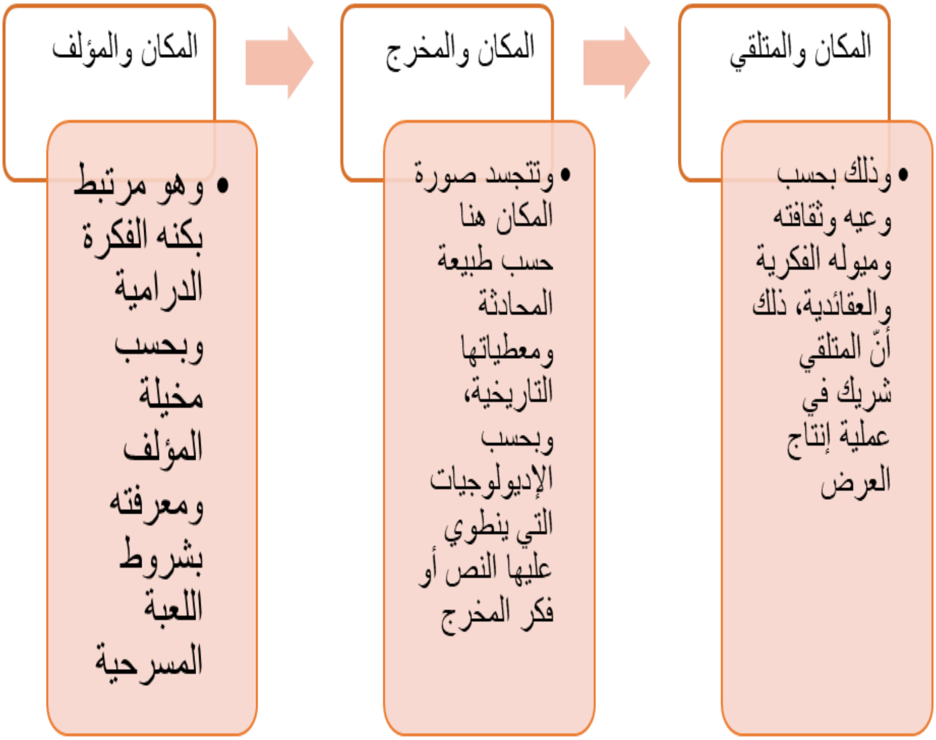
[2] معجم المسرح، باتريس بافي، ص 213-214.

- **المكان المسرحي**: هو المكان الحقيقي لخشبة المسرح، المنصة، حيث يتحرك الممثلون، وينحصرون في الحيّز الفعلي من المساحة المسرحية أو يتحركون في وسط الجمهور.
- **المكان السينوغرافي**: هو المكان المسرحي، والمُعرّف بشكل أدق بالمكان في الداخل حيث يوجد الممثلون والجمهور خلال العرض.
- **مكان اللعب (الحركي)**: هو المكان المبتدع من قبل الممثل من خلال حضوره وتنقلاته وعلاقته بالمجموعة وتموضعه على خشبة المسرح.
- **المكان النصيّ**: هو المساحة التي تودع فيها الحوارات وتوجيهات المؤلف المسرحي، وهو حيّز معترف بماديته التصويرية والصوتية والخطابية.

وهناك فرق بين المكان الدرامي، ومكان الأداء (المكان المسرحي)، فالأخير يتعلق بالإخراج المسرحي، أم الأوّل مكان متخيّل من قبل القارئ يُبنى عن طريق الإرشادات المسرحية، الموجودة في النص الدرامي، ولا يمكن مشاهدته إلاّ إذا عُرض على ركح المسرح.

إنّ صفة المكانية في العمل الدرامي المسرحي حقيقة لا يمكن إنكارها، لذلك نجد علاقة المبدع بالمكان علاقة تفاعلية، تكاملية بالإضافة إلى علاقته بالمخرج والمتلقي معًا، هذه المستويات الثلاث[1] نُوضحها في المخطط الآتي:

[1] ينظر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، عزوز بن عمر، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا تحت إشراف أحمد عزوز، جامعة وهران، وهران، الجزائر، 2010-2011، ص32-33.

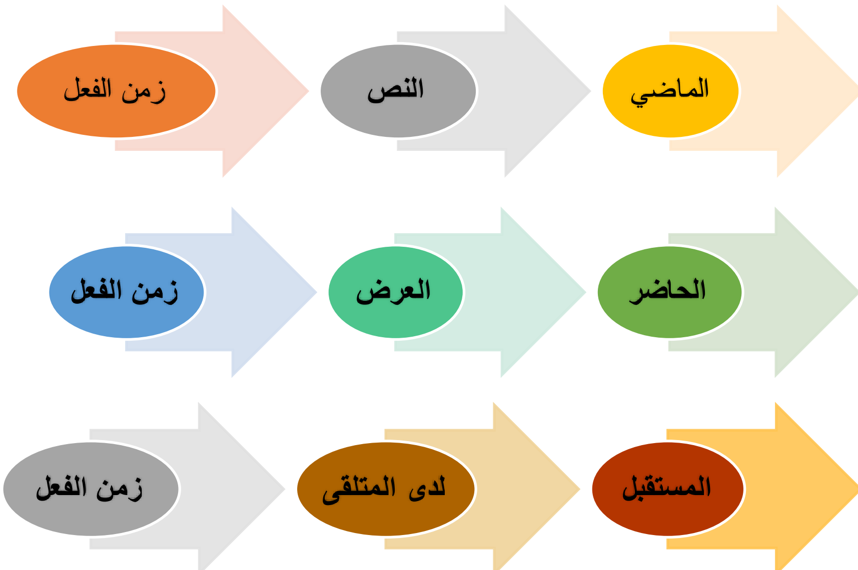


نستنتج من خلال ما تقدم أنّ الفعل الدرامي لا يمكنه إلاّ أن يتأسس داخل مكان ما، وإذا فقد مكانيته فإنّه يفقد خصوصيته الدرامية المسرحية.

يشغل الزمان هو الآخر أهمية كبيرة في المجال الإبداعي، وخاصة الإبداع الفني المسرحي؛ فالخطاب المسرحي نصا كان أم عرضا يتعامل مع الزمن بصورة واقعية أو افتراضية وكان ذلك منذ القديم، فالزمن من المنظور الكلاسيكي "مرتبط بوحدة الفعل وبحجم الحكاية، وتبيّن ذلك من خلال النصوص التراجيدية القديمة، ومعنى ذلك أنّ الحدث فيها لا ينبغي أن يتجاوز الحدود الزمنية المتفّق عليها، وإن تمّ الحياد عن ذلك فإنّه من باب الاسترجاع والاستباق الذي لا يدخل في لحظة الفعل"[1] ومع ذلك فإن المنظور للزمن نسبي فهو يتطور ويتغيّر بالاستعانة بوسائل تقنية مستحدثة.

[1] الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص212.

وإذا عدنا إلى مفهوم الزمن في السياقات الاجتماعية فهو يُعدّ «الظاهرة الغالبة على معاني الزمان، أي أنّها تعكس صدى العصر وصورته في ملامح إدراكية»[1] مرتبطة بالواقع، أما إذا عدنا لزمن الفعل الدرامي فهو يتعدد بين «زمن كتابة النص وزمن نشره، زمن إخراجه، زمن عرضه، ثم زمن الحكاية في حدّ ذاته»[2] وعليه لدينا: زمن الماضي، الحاضر، المستقبل ونوضحه وفق المعادلة الآتية[3]:



فالزمن في النص زمن ماضي يحاكيه فعل الشخصية، والزمن في العرض المسرحي حاضر وآني، والزمن الأخير يتعلق بالمتلقي ويبقى المجال مفتوحا لتأويلاته المتعددة، لأن المؤلف والمخرج كلاهما يواجهان الزمن حين يريدان التعبير عنه.

(1) الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، مجلّة الأكاديمي، العدد59، 2011، ص181.

(2) الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص212.

(3) ينظر، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، ص181.

إذن، فثنائية الزمكان كانت ومازالت من أهمّ المكونات الأساسية التي ينبني عليها الفعل الدرامي، والعلاقة بينهما تفاعلية تكاملية توضح أبعاد الحدث الواقعية.

7. الحبكة:

تعدّ الحبكة الجوهر الرئيس للفعل الدرامي والخيط الناظم الذي يربط كلّ أجزائه البنائية، فلا يمكن تأسيس أي عمل مسرحي درامي دون وجود حبكة، فهي المسار العام الذي يُحدد البداية للحدث مرورا إلى الذروة ثم إلى النهاية، وفي مفهومها العام يعرّفها **محمد يوسف نجم** بأنّها "سلسلة الحوادث التي تجري فيها، مرتبطة عادة برابط السببية"[1] القائم على تتابع الأحداث وتنظيمها؛ لأنّ الحبكة أشبه بعملية هندسية تتشكل وتربط كل أجزاء العمل الدرامي من حدث وشخصيات وحوار، وصراع ولهذا عرّفها **أرسطو** بأنّها: "التنظيم العام لأجزاء المسرحية"[2] وفق ترتيب معين وبأسلوب ما، كما اهتم **أرسطو** كثيرا بعنصر الحبكة وجعلها لبّ مقالاته؛ لأنّه يراها جوهر التراجيديا.

والحبكة الدرامية إما بسيطة أو معقدة؛ فالأولى تعني "ذلك الفعل الواحد المتواصل، والذي يتغيّر فيه حظّ البطل دون حدوث تحوّل[*]أو تعرّف[*]"[3] والثانية دالة على "الحالة التي يتغير فيها حظ البطل إما عن طريق التحوّل أو عن طريق التعرّف، وإما بهما معًا"[4] إلى أن يصل مسار الحبكة إلى نهايته.

للحبكة الدرامية عديد من العناصر التي ترتكز عليها في بنائها نوجزها فيما يأتي:[5]

---

[1] فن القصة، محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت، ط7، 1979، ص63.

[2] فن الشعر، أرسطو، ص121.

[*] هو تتحوّل مجرى الفعل إلى عكس اتجاهه فن الشعر، أرسطو، ص146.

[*] هو التغيّر أو الانتقال من الجهل إلى المعرفة، واجود أنواع التعرّف هو التعرّف المقرون بالتحوّل كما هو الحال في تراجيديا أوديب فن الشعر، أرسطو، ص146.

[3] المرجع نفسه، ص144

[4] فن الشعر، أرسطو طاليس، ص144.

[5] ينظر، مدخل إلى فن كتابة الدراما، عادل النادي، مؤسسات عبد الكريم ين عبد الله، ط1، 1979، ص60-67.

- **التقديمة الدرامية (العرض):** وهي ذلك الجزء الذي يقع في بداية المسرحية في صيغة حدث أو محادثة درامية.
- **نقطة الانطلاق:** وهي النقطة التي بدأت فيها الأحداث تتصادم، وتُعدّ البداية الحقيقية في المسرحية بعد المقدمة الدرامية.
- **الحدث الصاعد:** ويعني تتابع الأحداث حتى تصل إلى ذروتها.
- **الاكتشاف:** وهو اكتشاف أشياء أو معلومات جديدة لم تكن معروفة من قبل، تساعد على تطوّر الأحداث ورسم الشخصيات.
- **التنبؤ أو التلميح:** هو بمثابة التمهيد المنطقي للأحداث، ويكون بتقديم كلمة، أو إشارة أو فعل يهئ الذهن لما يمكن أن يقع في المستقبل.
- **التعقيد:** وهو ما يُعرقل السير الطبيعي للأحداث، كاصطدام البطل بشيء معارض يدفعه إلى التصارع معه، وعلى هذا فإنّ التعقيد هو نتاج العامل الذي في سير الحدث لتغيير مجراه.
- **التشويق:** هو إثارة نزعتي الخوف والأمل في نفس المشاهد، الخوف على مصير الشخصية والأمل في نجاتها.
- **الأزمة:** وهي لحظة التوتر التي تسببها القوى المتعارضة وتؤدّي إلى ترقب في تحوّل الحدث الدرامي.
- **الذروة:** وهي الوصول بالأفكار والأحداث والأزمات من خلال شكل درامي مركّب، متطوّر إلى النقطة الحاسمة المعقّدة المشحونة في المسرحية والتي تحتاج إلى تفجير.
- **الحدث الهابط:** فهو نصف المسرحية الثاني الذي يتأكّد فيه سوء البطل أو نجاحه.
- **الحل:** وهو نهاية الأحداث إما نهاية مأساوية أو سعيدة، وهذا الحل لابدّ أن يكون نتيجة منطقية للتتابع الأحداث في المسرحية.

8.اللغة:

لا يتحقق وجود الإبداع في المسرح إلاّ بوجود اللغة، فهي الفاعل الأساسي في تجسيد الأفكار والمشاعر، وهي تتجلى عبر مستويات وتختلف عبر ثنائيتي النص والعرض، فمن النص ما يكون عبارة عن أفكار ومعاني يوحي بها الكاتب، ومنه ما يرتبط بالعرض ويُجسّده الحوار في شكل أداء (الممثل والخشبة)، أيّ تنتقل لغة المسرح من الكلمة الثابتة إلى مشهد مرئي له دلالات ورموز وقوة في الأداء والحركة، ومنه يتحقق التواصل في المسرح؛ لأنّ «مسألة الإحساس باللغة مفردات كانت أم جملا، مسألة جوهرية، فلكلّ لفظة لون عاطفي وحتى الألفاظ التي تُعبّر عن معاني عقلية لابدّ أن نعطيها شيئا من حرارة العقل»[1] فاللغة فيه مبنية وفق مستويين هما؛ اللغة الفصحى واللهجة العامية.

يستخدم النص المسرحي هذين النمطين، فظهرت كتابات وعروض مسرحية باللغة العامية وأخرى فصيحة، وكلّ ذلك يأتي «بأدلة فمن القائل باستخدامه اللغة العامية وسيطا لارتباطها بالغناء والفنون الشعبية القادرة على توصيل الفكرة والتعبير عن مشاعر الفرد كما أنه مرتبط بالفكاهة والعروض الشعبية المباشرة والارتجال مما سمح للممثلين الذين يؤدوّن المسرحيات ويكتبونها يوظّفوا اللغة الشعبية السهلة»[2] وهناك من رأى أن اللغة الفصحى هي الأجدر بحمل النص المسرحي؛ لأنّها لغة سرد ووصف وتحليل، كما أنّها لغة جمالية راقية.

سواء أكانت المسرحية بالفصحى أو العامية فالمقياس الصحيح للكتابة هو «الوصول إلى الجمهور بسهولة ويسر ومخاطبة الجماهير بلغة سهلة يفهمونها، تقرر الأمور وتحكي الحوادث والوقائع في جملة سهلة مستقيمة»[3] وهذا لا يعني بأيّ حال من الأحوال «النزول بالذوق إلى مستوى الجمهور؛ لأنّ لغة المسرح عالمية سواء أكانت بالفصحى أو بالعامية المهم

---

[1] تجليّات اللغة المسرحية على النص والعرض، عبد العزيز بوشلاق، جامعة مسيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد07، العدد07، 2015، ص198.

[2] المرجع نفسه، ص200.

[3] المرجع نفسه، ص206.

في ذلك تحقيق الغرض من وجودها نصا وعرضا»[1] وأيضا فإذا مزجنا اللغات واللهجات معا سيُساعد ذلك الخطاب المسرحي على امتلاك الحيوية والفاعلية وشحن مدلولات -النص والعرض- الفكرية والجمالية، وعلى الرغم من هذا الجدل القائم حول تعدد اللغات واللهجات؛ فإنّ ما يهم «هو وضوح الفكرة التي تحملها كلّ لغة، إذا ما امتزجت بنفسية الكاتب وشفافيته في النظر إلى الأشياء وبما يستطيع الممثل تقمّصه أثناء أداء الأدوار، وما يُحيط بذلك الفعل المسرحي من إخراج هو الذي يعطي النكهة والتأثير ويزيد الموقف وضوحا وتترك القارئ معلقا به»[2] إذًا فاللغة تجعل المتلقي سواء أكان قارئا أو مشاهدا منجذبا إليها وإلى عالمها المليء بالمعاني والصور، وتنتقل به من لغة خيالية حبيسة الأوراق إلى لغة ممكنة الحدوث عبر مشاهد مرئية أو متخيلة.

9. الإرشادات المسرحية:

تُعدّ الإرشادات المسرحية الإطار الذي يضبط الفعل الدرامي المسرحي، ويحدد أحداثه، وتطلق عليها عدّة تسميات منها: (الإرشادات الإخراجية، التوجيهات المسرحية، ملاحظات الكاتب) وتُقدّم هذه التعليمات في شكل عبارات ما بين قوسين أو فقرة نصيّة؛ وتعود «**أصول هذه التعليمات إلى المسرح اليوناني؛ حيث كانت كلمة ديداسكاليا (Didaskalia) تعني في البداية التعاليم الفلسفية، فتطوّرالمعنى فصارت الكلمة تُطلق على التعليمات التي يعطيها الكاتب للممثل ليُحضّر دوره، وفي المسرح الروماني، استخدمت نفس كلمة ديداسكاليا لكنّها تعني المعلومات التي تعطى عن العرض المخصص للمسرحية الواحدة، وهذا المعنى الروماني هو أصل المعنى الحديث لكلمة ديداسكاليا التي يُقصد بها اليوم الإرشادات الإخراجية**»[3] التي تميل إلى تصوير عالم داخلي للفضاء الدرامي.

---

[1] تجليّات اللغة المسرحية على النص والعرض، عبد العزيز بوشلاق، ص206.

[2] المرجع نفسه، ص 198.

[3] المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص23.

يتكون النص الدرامي من نص رئيسي يحوي الحوار، ونص ثانوي يُمثّل الإرشادات المسرحية وكلاهما يحملان اختلافا لغويا أصيلا يرتبط «بموضوع الإخبار، أي بسؤال: من يتكلم؟ ففي الحوار يكون المتكلم هو ذلك الكائن الورقي الذي نسميه الشخصية أما في الإرشادات المسرحية فإنّ المتكلم هو المؤلف ذاته»[1] وهذا يعني أنّ الإرشادات المسرحية متعلقة بسياق النص، أما الحوار فهو يمثل الصوت الآخر (الشخصيات)، علاوة على ذلك فعندما نأتي إلى مفهوم الإرشادات المسرحية فنجد أنها: «نصوص موازية للحوار لها وظائف عديدة تتمثل على مستوى القراءة وعلى مستوى العرض أيضا، وهي تُعين على الانتقال من المستوى اللفظي إلى مستوى الفعل الدرامي»[2] أيّ أنّها تساعد كل من المتلقي والمخرج؛ فالأوّل تعطيه تصوّرا للأفعال داخل المسرحية، والثاني تساعده في اكتشاف المشاهد وطريقة عرضها، كما أنها تسهم في تقديم الشخصيات وتوضيح ملامحها النفسية والفيزيولوجية.

وبهذا الصدد يرى **ميشال عيسى شاروف** أنّها «موجهة إلى عدّة متلقين، فهي موجهة إلى المخرج بقدر ماهي موجهة إلى الممثلين وإلى القراء أيضا»[3] فهي عامل أساس يساعد في ترميم النص اللغوي، بواسطة الإيماءات التي لها دلالات مفتوحة عن التفسير والتأويل، وتتضمن الإرشادات المسرحية جملة من العناصر التي أسهمت في التأثيث للعمل الدرامي بشقيه اللغوي والبصري ومن بين هذه العناصر نذكر:[4]

- **أسماء الشخصيات:** وهي التي يتم تحديدها في شكل لائحة في بداية المسرحية أو داخل الحوارات.
- **مؤشرات الفضاء الدرامي:** سواء أكانت دالة على الزمان أو المكان، إذ تجيب على أسئلة محورية مثل: من؟ متى؟ أين؟ ويعني أنّ هذه الإرشادات تحدد سياق التواصل والإبلاغ، وتحدد البعد التداولي أو الشروط الملموسة لفعل الكلام.

---

[1] قراءة المسرح، أن أوبرسفيلد، تر: مي التلمساني، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، 1977، ص25.
[2] الخطاب المسرحي مفاهيمه وآليات اشتغاله عماد الدين خليل أنموذجا، نورة لغزاري، ص224.
[3] الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، يونس لوليدي، ط1، 1998، ص198.
[4] ينظر، الإرشادات المسرحية، جميل حمداوي، https://www.diwanarab.com

- **مؤشرات دالة على حالة الشخصية الدرامية:** وذلك من حيث استعراض أسمائها والتركيز على وظيفتها الاجتماعية، وتحديد هيئتها الخارجية وتصوير ملامحها الفيزيولوجية ورصد سجاياها الأخلاقية، ووظائفها وأفعالها داخل النص الدرامي.
- **مؤشرات سينوغرافية:** تتعلق بالديكور والأثاث، فضلا عن معطيات ترصد طبيعة الإضاءة والماكياج والملابس والموسيقى والإكسسوارات.
- **مؤشرات دالة على عمليات النطق والتهجي والقراءة والغناء والإنشاد والصراخ.**
- **معطيات ترتبط بالكوريغرافيا والحركة والرقص الجسدي.**

ما ينبغي أن يبحث عنه المؤلف الدرامي من خلال توظيفه للإرشادات المسرحية هو جوهر العناصر المكونة لها، فكما يقول **جوردن جراي (Gordon Graiy)**: «فن المسرح ليس هو لعب ممثلين ولا المسرحية ولا الإخراج ولا الرقص، لكنّه يتشكّل من العناصر التي تُكوّنه: من الحركة التي هي روح اللعب، ومن الكلمات التي هي جسد المسرحية، ومن الخطوط والألوان التي هي الوجود نفسه بالنسبة على الديكور ومن الإيقاع الذي هو جوهر الرقص»[(1)] كل هذا يكشف عن مضامين ثقافية ورؤى أيديولوجية تشحن النص الدرامي والفضاء الركحي معا.

ثانيا: معمار العرض المسرحي:

مما لا شكّ فيه أنّ العرض المسرحي ليس نصا مقروءا فقط، وإنّما هو حياة على خشبة المسرح أيضا، حيث تتضافر فيه مجموعة من العناصر التي تُشكّل تنسيقا بين العلامات السمعية والبصرية، مساهمة في رسم صورة مشهدية تعبيرية، محققة بذلك توليفة متكاملة ونقلة نوعية متميزة تتمثل في انتقال النص من الأدبية إلى الفنية (التمثيلية) ومن نصوص مكتوبة إلى الصوت والصورة تحت ما يُسمى عرض مسرحي، وهو جزء من العروض الأدائية، حيث نجد أنّ كلمة العروض الأدائية **(Performance)** كلمة فرنسية «**تعني الإنجاز، والدرجة العالية من الأداء للآلات والإنسان، وقد انتقلت إلى اللغة**

---

(1) الميثولوجيا الإغريقية في المسرح العربي، يونس لوليدي، ص200.

الإنجليزية كما هي وصارت تستعمل في مجال المسرح للدلالة على العرض المسرحي مقابل النص الدرامي؛ أما تسمية (Performing Arts) فهي حديثة تطلق على نوع من العروض الأدائية المشهدية»[1] وعليه يمكن عدّ العروض المسرحية نوعا من العروض الأدائية، لأن العرض تتداخل فيه مستويات أدائية ووسائل سمعية وبصرية تشكل صورة مشهدية مرتبطة بالممثل والخشبة.

يُعدّ المسرح فن المشاهدة والرؤية والعرض، وإذا ما أتينا إلى التعريف اللغوي لكلمة عرض سنجدها تجمع بين الظهور المرئي، وبين تبادل الأفكار والمحاورة فنقول في ذلك: "عرضت الشيء فأعرض، أي أظهرته فظهر»[2] وفي موضع آخر "عروض الكلام فحواه ومعناه»[3] وبهذا يرصد لنا التعريفان أن العرض ما هو إلا مشاهدة مرئية يرافقها حوار يعكس الواقع بنظرة ممسرحة.

للعرض المسرحي مفاهيم متعددة؛ إذ تعرّفه **سامية أسعد** بأنّه: "مجموعة العلاقات المرئية والمسموعة، تتآلف وتتراسل وتتشابك وتتصارع، لتوليد كلية مركبة في إطار جدلها المستمر مع المشاهد اليقظ المتفاعل»[4] فمن خلال هذا التعريف نلاحظ أنّ العرض المسرحي يُمثّل لوحة متناسقة ومتحركة تجمع بين الحواس السمعية والبصرية وتضم في جعبتها مجموعة من العناصر التشكيلية التي يشرف عليها المخرج مثل: (الديكور والماكياج والموسيقى والأزياء والإكسسوار).

تتداخل كل هذه العناصر ضمن عملية تدعى الإخراج والذي يعني "توظيف لجميع وسائط خشبة المسرح من؛ (ديكور، وإضاءة، وموسيقى، وحركات الممثلين)، إذ يتجلى كنشاط منسق في زمن ومكان الأداء التمثيلي والمشهدي بمختلف العناصر المشهدية المؤولة

---

(1) المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص309.

(2) بحث في جمالية سبرنتيكا الإضاءة في العرض المسرحي، عماد صاحب حسين الطائي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد04، العدد02، ص108.

(3) المرجع نفسه، ص108.

(4) المرجع نفسه، ص109.

لأي عمل درامي»[1] كما يقوم المخرج أيضا بإضفاء نوع من الجمالية، والتنظيم على العرض المسرحي فيتخذ دور مهندس الديكور والصوت والصورة معا واضعا كل الإمكانات المسرحية تحت تصرفه، ويحرص بذلك على إنجاح العرض المسرحي؛ لأنّه في نهاية الأمر يُعدّ هذا الأخير من أعمق أشكال التعبير الفنّي تأثيرا وحدّة وكثافة، فهو فن تبدعه الجماعة لا الفرد، وهو فن يظلّ جوهره العرض الحي والتلقائية[2] يتلقفه المتلقي تحت حضور فرجوي مميز يقوم به ممثلين ويشرف عليه شخص واحد وهو المخرج.

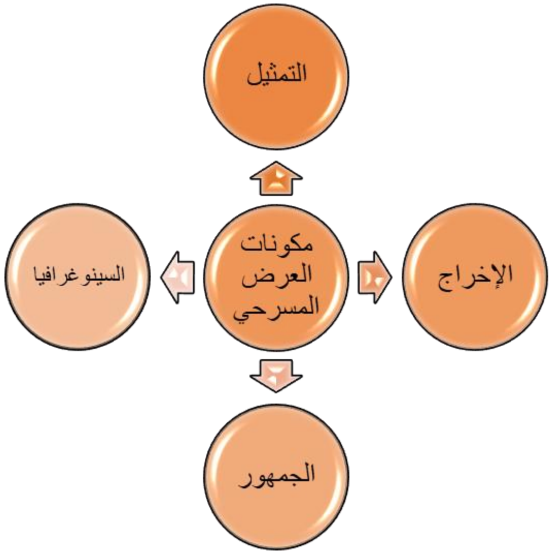
تتطلب كل هذه الألعاب الدرامية خشبة إذ لابد من الرجوع إلى الركحية كأداة تقنو عملية لتجسيد وقائع العرض المسرحي لمالها من فاعلية فنية فرجوية ومنه نلاحظ أن «**للركحية علاقة تقنو نشيطة بعملية الإخراج المسرحي، بوصفها الأرضية التي تُجسّد عليها الوقائع المسرحية، وتركب عليها المناظر المعبرة عن زمكانية حدوث الوقائع والأحداث، كما أنّها تعتبر طريقة ومنهجية ذات فعالية في مضمار التشخيص الدرامي وتوضيح المعالم الفنية والأدبية للنص المسرحي من خلال التصوير التمثيلي للمضمون في قالب مسرحي على الخشبة (الركح)**»[3] التي تتميز بالحيوية والحركية وهندستها الفنية التصويرية، وتتضافر فيها كل مكوّنات العرض المسرحي بين النبرة الصوتية للمثل مع تناسق حركات جسمه الجسدية، وسنتعرف في العنصر الآتي على أبرز مكونات العرض المسرحي معتمدين على الترسيمة الآتية:

---

[1] معجم المسرح، باتريس بافي، ص335.

[2] ينظر، نظرية العرض المسرحي، جوليان هلتون، تر: نهاد صليحة، هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2000، ص13.

[3] التقنية المسرحية، عبد الكريم جدري، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، دط، 2000، ص86.



يتضح لنا من خلال المخطط أن العرض المسرحي يضم في بنيته عناصر متكاملة متماسكة تساهم في تكوينه ندرجها على النحو الآتي:

1. الإخراج المسرحي:

يُعدّ الإخراج أحد العناصر الأولية الأساسية التي يستند عليها العرض المسرحي، وقد ارتبط في بداياته بالمؤلف المسرحي كونه هو الذي كان -في بداية الأمر- يقوم بدور المخرج ويمارس وظائفه عن طريق إضافة الملاحظات، والإرشادات التي تعتبر هي الأخرى إرشادات إخراجية موجهة في المقام الأوّل إلى المخرج الذي كانت مهامه الرئيسية إخراج النص الدرامي من السكون إلى الحركة، والإشراف على تصميم المناظر المسرحية، بالإضافة إلى اختيار الممثلين وتركيب الديكور.

عند العودة إلى البواكير الأولى لمصطلح الإخراج فإننا نجده قد «ظهر مع تبلور العملية الإخراجية كوظيفة مستقلة في النصف الثاني من (القرن19)، وهو بالمعنى الواسع للكلمة يدل على تنظيم مجمل مكوّنات العرض من: (ديكور، وموسيقى، وإضاءة، وأسلوب الأداء، والحركة) وصياغتها بشكل مشهدي»[1] يناسب الذائقة الفكرية للمخرج والمشاهد معا.

---

[1] المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص07.

كما يُطلق مصطلح الإخراج في اللغة الفرنسية على كلمة **(Mise en scène)** التي تعني حرفيا «التموضع على الخشبة، وقد استخدم هذا المصطلح لأوّل مرّة عام **(1820)**، حيث كان الإخراج وقتها يعني تنظيم التشكيل الحركي للممثلين، وأيضا يدلّ على الإدارة الفنية **(Règie)**، ومازالت تستعمل حتى اليوم لوصف العملية المتعلقة بالجانب التقني الإداري وانتقاء الممثلين»[1] ثم تطوّر المصطلح إلى ما هو عليه اليوم تحت ما يسمى الإخراج المسرحي الذي يقوم به المخرج، وذلك عن طريق الفهم الدقيق للنص من أجل ترجمته إلى صورة بصرية وتحرير الشخصيات التي كانت حبيسة الأوراق إلى شخوص حيّة مادية على خشبة المسرح وذلك بالاستعانة بتقنيات الإخراج المسرحي.

حظي مصطلح الإخراج بتعريفات متعددة، من بينها أنّه: «عملية تحويل النص الدرامي من المجال المقروء إلى المجال المنظور والمسموع كي يستهلكه المشاهدون»[2]؛ أي يتحول من لغة النص من الأدبية إلى الفنية وهذه العملية تتطلب مهارة المخرج في الميدان المسرحي وفي السياق نفسه يرى المخرج **أدولف آبيا(Adolphe Appia)** أن الإخراج هو أساس العملية المسرحية وهو عبارة عن «عرض تصويري لنص يصبح مؤثرا بعامل حيوية الجسم البشري وانفعاله أمام عناصر الديكور الجامدة»[3] وبهذا تمتزج العناصر الفنية للإخراج عبر تنسيق وتنظيم محكم يقوده مخرج ذو شخصية قيادية وخبرة واسعة وبذلك يتحقق التكامل في تقنيات العرض المسرحي وبالتالي نجاح العرض.

يقوم المخرج في عملية الإخراج بعملين مهمتين هما:[4]

- قراءة النص واستخلاص الجوهر منه.
- تخطيط العرض (خطاطة أوّلية)، أو ما يسمى بنسخة الإخراج وهي تتضمن جميع أفكار المخرج التصويرية.

---

[1] المعجم المسرحي مفاهيم ومصطلحات العرض المسرحي، ماري إلياس وحنان قصاب، ص07.

[2] السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، دار الشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، دط، 1999، ص20.

[3] المرجع نفسه، ص20.

[4] ينظر، المرجع نفسه، ص21.

2. التمثيل:

يعدّ التمثيل فن من الفنون الأدائية، وأحد وسائل التعبير الجسدية، فهو فن يتطلب مهارة فنية عالية في الممارسة، وفي تجسيد الأدب المكتوب ومحاكاته على أرض الواقع، وذلك عن طريق الممثل الذي يتقمص دور الشخصيات الدرامية وتجسيدها على ركح المسرح في صورة حركات وانفعالات وأصوات أيضا، وعليه يكون الممثل هو «الشخص الذي يؤدي دورا في عرض تمثيلي بمفرده أو مع غيره، ومن هذه الكلمة تفرعت العديد من الألفاظ المشابهة ذات صفات مغايرة مثل: ممثل: احتياطي (بديل) (**Understudy**)، ممثل ثالث (**Tritaganist**)، ممثل نمطي (**Type**)، ممثلون جوّالون (**Players Strolling**) وهكذا دواليك»[1] فتكون لهم خشبة المسرح فضاءً واسعا يشمل العلامات الصوتية المتعددة والدالة على مختلف المشاعر المتنوعة، إذ تتبلور الشخصيات فيه معايشة الحياة الفعلية في الواقع.

كان مصدر البدايات الأولى لنشوء الفعل التمثيلي متمثلا في قوى الطبيعة في ظلّ صراعها مع الإنسان، بحيث عبّر هذا الأخير عن عواطفه المتضاربة بواسطة حركات تعبيرية مثل الرقص، ومن هنا بدأ التمثيل على شكل حركات إيقاعية يؤديها الممثلون في الاحتفالات أثناء أداء الطقوس الشعائرية، ومنه يعد التمثيل أقدم مهنة في المسرح إلى أن أصبح اليوم يقوم على تقنيات الحوار والحركة، بفضل ظهور مدارس التمثيل ومناهجها، فأصبح يُعرّف على أنّه: «تجسيد وتفسير لشخصية ما في المسرحية وهو المحاكاة عن طريق التعبير القولي أو اللفظي، الجسمي والشعوري»[2] من أجل استعراض جميع أشكال المعاناة الإنسانية والسلوك الإنساني الذي تحمله.

ينقسم التمثيل إلى أنواع متعددة، نوجزها على النحو الآتي[3]:

- **الأوّل:** التمثيل الديني وهو قسمان:

---

[1] فن التمثيل والدراما قراءة في مصطلح المسرح وما يتعلق به، بن عامر حسيبة، مجلة النص، مجلد09، العدد03، 2022، ص79.

[2] السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص18.

[3] ينظر، التمثيل، أبو بكر زايد، دار راية، الرياض، ط1، 2007، ص24-25.

أ. **التراجيديا**: أو المأساة للمحزن منها.

ب. **التياترو**: والأصل معناه النظر بإعجاب.

- **الثاني:** التمثيل في محيط العادات واللعب وهو قسمان:

أ. الكوميديا: أو الملهاة للمضحك منها.

ب. الميلودراما: أو دراما للمزعج منها.

- **الثالث:** بحسب الواقع من عدمه:

أ. **طبيعية**: أي واقعية تحكي واقعا فعليا.

ب. **متخيلة**: أي من نسج الخيال.

ج. **رمزية**: تعتمد التعبير المثير.

- **بحكم الوسائل الحديثة:** وهي إذاعة، تلفزة، سينما، مسرحية، ثم نثرية، شعرية، مرتجلة.

ومنه نرى أن التمثيل والفضاء التمثيلي بصفة عامة، هو فضاء يحتوي على أدوات مرئية ولفظية، فيزيائية وجمالية تعدّ أساسا قويما في بناء الخطاب المسرحي.

3. السينوغرافيا:

إنّ أوّل ما يلاحظ في العرض المسرحي هو تفاصيل المكان، أو ما يدعى بالتشكيلات المسرحية التي تُقدّم فكرة تخيلية أوّلية عن طبيعة الحدث اللاحق، وهذا الخيال هو من صنيع السينوغرافيا، فما هي السينوغرافيا؟ وما المكونات التي تتشكّل منها؟

شهد مفهوم السينوغرافيا لدى المشتغلين بالمسرح التباسا في التداول والاستعمال وهذا راجع لخلط كثيرين في مدلوله الحقيقي؛ حيث لا يزال بعض من هؤلاء يستعملون بعض مصطلحات مكوّناته في التسمية، مثل كلمة ديكور، عندما يتحدثون عن السينوغرافيا، سواء في العصور القديمة عندما كان يطلق عليها المنظر المسرحي أو السينوغرافيا اليوم.

"شاع تعبير السينوغرافيا في مسارح العصر الحديث في نهاية خمسينيات (ق20) إثر استقرار حركة المسارح، ودور النشر في القارة الأوروبية بعد الحرب العالمية الثانية بعقد

واحد من الزمان، عندما بدأت المراكز والمعامل المسرحية في بعض مسارح أوروبا تهتم بنشر أسرار المسرح، لتفتح هذه الأسرار أمام المنشغلين بالفنون المسرحية للاستفادة والاستزادة من التقدم التقني»[1] فنًا وصناعة، كما تسعى السينوغرافيا إلى مرافقة فن التمثيل المسرحي وما يحتاجه من متطلبات تساعد في العملية الإخراجية لمالها من دور محوري في تأثيث الفضاء المسرحي ولهذا جاء تعريفها بأنّها «فن تنسيق الفضاء»[2]؛ أي فضاء العرض، وبمفهوم آخر هي «فن المنظر»[3] الذي يمثّل ستارة مسرحية ملونة على واجهة العرض مصنوعة من القماش.

ولكن مع تطور العصور أصبحت تستخدم تقنيات حديثة مركبّة تتداخل فيما بينها جميع عناصر العرض وهي بذلك تحمل دلالة «الحيّز الذي يضم الكتلة، والضوء، واللون، والفراغ والحركة وهي العناصر التي تؤثر، وتتأثر بالفعل الدرامي الذي يسهم في صياغة الدلالات المكانية في التشكيل البصري العام»[4]؛ أي التنسيق البصري الذي تشتغل عليه السينوغرافيا بتماس مع النسق السيميائي؛ أي الإشاري الذي يدرس كل العلامات البصرية والسمعية (اللغوية وغير لغوية) مثل: (الديكور والإضاءة والأزياء والإكسسوارات والصوت والحركة والماكياج) وغير ذلك من العناصر التقنية والفنية التي تسهم في عملية الاتصال المسرحي.

تعدّ علاقة السينوغرافي بالمخرج علاقة تلازمية عضوية متناغمة طول مدة إنجاز العرض المسرحي، فالسينوغرافي هو الفاعل الجمالي والمخرج هو مهندس فضاء العرض؛ فالسينوغرافي هو المترجم لأفكار المخرج، ورؤيته الافتراضية الإخراجية التي تسهم في التأسيس لهندسة معمارية مسرحية، ولهذا فإنّهما يعملان على إنتاج عرض مسرحي يتوافق مع رؤاهما السينوغرافية والإخراجية حتى وإن كان هناك اختلاف بينهما فالمهم «أنّ لكليهما

---

[1] سينوغرافيا المسرح عبر العصور، كمال عيد، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998، ص05.

[2] السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، خليل فاضل، مجلة المنتدى الثقافي، العدد 1077، 3أكتوبر2007 https://www.ahewar.org

[3] المرجع نفسه.

[4] عناصر سينوغرافيا العرض البصري، فلاح كاظم حسين، مجلة الأكاديمي، العدد 56، 2010. ص208.

دور أساسي في العملية المسرحية، فإذا كان المخرج مسؤولا عن ترجمة النص إلى مشاهد تمثيلية، فإنّ السينوغرافي أيضا مسؤول عن ترجمة النص إلى لدائن، ناقلا بذلك المحتوى والجو الأخلاقي والتاريخي بشكل منظور»[1] وبالتالي يحققان التناغم بين عناصر العرض المرئية والسمعية ويساهمان في تحقيق عملية التواصل والاتصال المسرحي، وبما أنّنا ذكرنا الاتصال المسرحي فأول شيء يتبادر إلى أذهاننا هو المتلقي لهذا العرض ألا وهو الجمهور؛ «وبالتالي فإنّ الجمهور يعتبر عاملا أساسيا في العرض، ولا يمكن تصور عرض مسرحي من دون جمهور»[2] لأنه في نهاية الأمر هو الطرف الذي يحكم على العرض إما بالنجاح أو الفشل.

تحمل السينوغرافيا في جعبتها ثلّة من العناصر الرئيسة والتي تعدّ في حدّ ذاتها فنونا جميلة ومتنوعة منها:

أ. الديكور(المنظر المسرحي):

يُعد الديكور من أهّم العناصر المرئية الفاعلة على خشبة المسرح، حيث يضفي على العرض المسرحي فرجة درامية استعراضية جمالية، ويتجلّى ذلك من خلال إظهار المعاني العميقة للمسرحية، بخطوطه وألوانه، كما يكشف عن زمان ومكان المسرحية كنوع من اللغة الرمزية البصرية، حيث اتضح أنّ الديكور ليس حديث العهد، بل قد برز الاهتمام به واستخدامه في المسرح «مع بدايات المسرح الإغريقي؛ حيث كانت استخدامات الديكور بسيطة، تتمثل في الأقنعة واصطلح على الديكور آنذاك المنظر المسرحي، وكان ذلك على يد الأديب **سوفوكليس** الذي يُعدّ أوّل من أدخل المنظر المسرحي المرسوم إلى حلقة المسرح اليوناني»[3] ومن خلال هذا القول نلاحظ أن هناك بعض المصطلحات تتداخل مع مصطلح الديكور وتشترك معه في الوظيفة والدلالة حتّى وإن اختلفت مسمياتها مثل السينوغرافيا والمنظر المسرحي، هذا الأخير عرّفه **أحمد سلطان عطية** بأنّه: «البناء أو الشكل الذي يُخاطب

(1) السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص24.

(2) المرجع نفسه، ص25.

(3) ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، غفار محمد، مجلة النص، المجلد04، العدد01، أفريل 2017، ص112.

عقل المتفرج وفكره ومشاعره من خلال عملية الإيحاء والتأويل والتفسير والدلالة التي يخلقها، ولا يقتصر على القطع المصنوعة من أُطر الخشب والقماش وغيرها، إنّما تُساهم في تكوينه أجساد الممثلين والإضاءة والأزياء والماكياج»[1] تتحد فيما بينهما لتشكل وحدة فنية متناغمة تعطي قيمة درامية جمالية للعرض المسرحي.

يمثل الديكور جزءا من شيء متكامل، بالإضافة إلى أنّه «يبرز لنا الشيء الذي تراه العين وما لا تستطيع الكلمات أن تشير إليه إشارة أو توحي له إيحاء، ومن ناحية أخرى فإنّ لغة الديكور أعمّ وأشمل من الكلام الشفوي، وهي تقوم بالأدوار وترمز إلى المعاني بواسطة وجودها وعن طريق تحوّلها وتغيّرها، بل وفي حالة غيابها أيضا»[2]، وفي المقابل فإن الديكور يتطلب كفاءة عالية وخبرة واسعة وابداعا فنّيا مميزا؛ لأنّه في أبسط تعريف له يعني «كلّ ما هو موجود على الخشبة، والذي يتكوّن من إطار الحدث بواسطة أدوات صورية بلاستية وهندسية»[3] تتوزع ككتل على خشبة المسرح لأنّ كل قطعة من الديكور تنعكس على الحدث المسرحي لذلك نجده يتطلب المهارة في التصميم والدقة في الإخراج –انظر الشكل الأول-[4] من أجل تحقيق التكامل الفني بين النص الدرامي والعرض المسرحي.

---

[1] ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، غفار محمد، ص117.

[2] المرجع نفسه، ص120

[3] معجم المسرح، باتريس بافي، ص159.

[4] www.google.com، 2024/05/24، 22:00.



(الشكل الأول)

للديكور عدة أنواع ذكرها **باتريس** في معجمه المسرحي نذكر منها:[1]

- **الديكور المبنيّ:** هو ديكور، حيث المخططات الهندسية منفذّة في فضاء المسرح مع الأخذ بالحسبان التشوهات التي تفرض نفسها في الرؤية المسرحية.
- **الديكورات المتزامنة:** هي ديكورات يراها المشاهد ظاهرة طوال العرض المسرحي، وهي موزعة في الفضاء المسرحي، تحتاج إلى تعاقب الأزمنة وبقية التصورات.
- **الديكور السمعي:** أنّه طريقة لوضع إطار المسرحية بواسطة الأصوات، فالديكور السمعي يستعير من تقنيات المسرح عبر الراديو، وقد حلّ اليوم محلّ الديكور الواقعي والمصوّر.
- **الديكور الكلامي:** إنّه الديكور غير المنظور، الذي يدلّ عليه تحليل الشخصية، وهذه التقنية ليست ممكنة إلا عبر اتفاقية مقبولة من خلال المشاهد، ويحدث ذلك أن يتخيل المكان المسرحي والتحوّل السريع للمكان عند ذكره.

---

[1] ينظر، المرجع السابق، ص160-161.

ب.الإكسسوار(الملحقات):

يُمثّل الإكسسوار عنصرا من العناصر الفعّالة في الخطاب البصري المسرحي، فهو الصورة الناطقة له، إذ يُعدّ محفّزا بصريا، وجزءً مهما من مكمّلات العرض المسرحي لماله من دور مهم في مساندة الممثل والمشهد معًا، فهو يحمل دلالات ورموز تعكس طبيعة الشخصية وما تريد عمله كما يحقق الفكرة التي يسعى المشهد إلى تجسيدها.

يتكون الإكسسوار من مواد مادية مختلفة الأنواع والأحجام، توضع على خشبة المسرح للتزيين، وبالتالي فإنّ كلمة **(إكسسوار)** تعني "كل ما يُرافق الشيء الرئيس، وهي كلمة فرنسية انتقلت إلى اللغة العربية بلفظها الفرنسي، وتارة سُميّت بكلمات مرادفة لها، كمفردة مهمة وملحقة"[1] أي سُميّت أيضا بالملحقات المسرحية التي تتمثل في الأثاث والتزيينات المسرحية التي تساعد في إنتاج سينوغرافيا العرض المسرحي، كما تعني أيضا "الأدوات التي تكمل وتخدم أزياء الشخصية أو الديكور في إبراز أحداث العرض المسرحي الفكرية، كالساعة والنظارة والسيوف، والمظلة والهاتف، والقلم وغيرها، فضلا عن الوظيفة الجمالية"[2] والدلالية المصاحبة لمنظومة العرض المسرحي، وهي أيضا تساهم في التعبير عن الزمان والمكان وحتّى البيئة التي يجري فيها الحدث، لذلك هي لا توضع عبثا، بل تكون بشكل دقيق يستدعي مصمم خاص بها من أجل دعم خطّة المخرج وإيصالها للجمهور بصورة متناسقة ومتكاملة، لأنّ الإكسسوار هي "مؤثرات تحقق الجذب والإثارة من خلال العلاقات البنائية، وفاعلية نشاطها وما تولده هذه الأشكال المرئية من قيم جمالية وفكرية ووظيفية محققة للجذب البصري ومؤثرة في مدركات المتلقي"[3] وبالتالي تحقق التوازن والتماثل والانسجام في المسرح بين العناصر السمعية البصرية على خشبة المسرح وبين الممثل والمتلقي معا، بحيث

---

[1] الجذب الإيقاعي للإكسسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، مجلّة نابو للبحوث والدراسات، مجلد29، العدد36، 2022، ص185.

[2] المرجع نفسه، ص184.

[3] الجذب الإيقاعي للإكسسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، ص182.

ينتج عن هذا التناسق والتكامل لوحة جمالية ناطقة للتشكيل الجمالي يولّد آلاف المعاني والعلامات كما هو موضح في الصورتين المواليتين[1].





يصبح الخطاب البصري المسرحي مثيرا "لمنح العرض المسرحي المتعة الفكرية، وصولا للإدراك الذهني لشرائط الاستجابة البصرية ذات التأثير الإيجابي على تفعيل دور خيال

(1) www.google.com، 2024/05/24، 12:12.

المتلقي للصورة المرئية للمسرحية، ومنحه فرصة التذوق الجمالي المفعم بالحيوية، والجذب والإحساس والتأثير»[1] وأيضا فرصة التأويل والتفسير، وللإكسسوار أقسام أربعة وهي:[2]

- **ملحقات المنظر:** هي ملحقات لا تستعملها يد الممثل كالسجاجيد والمفروشات.
- **ملحقات اليد:** عبارة عن أدوات يستعملها الممثل كالسجائر، المنديل، الكتب، البندقية.
- **ملحقات الزينة:** وهي أشياء تستعمل لتزيين حوائط المناظر، كالستائر، لوحات زيتية، سجاجيد الجدران.
- **مؤثرات:** كالثلج (مصطنع)، زجاج منكسر.

ج. الملابس والأزياء:

لا ينبني العمل المسرحي على الديكور فقط، بل يجب أن تتظافر فيه جميع العناصر الأخرى، مثل الإضاءة والماكياج والأزياء، هذه الأخيرة تُعدّ من العناصر الجوهرية في أي عمل مسرحي، كما أنّ علاقة الإنسان باللباس هي علاقة تلازم، فهو شخص واحد سواء في الحياة التمثيلية أو الحياة الواقعية.

ظهرت الأزياء المسرحية أوّل مرة في العالم القديم؛ حيث «**استخدمت في المسرحيات القديمة، ويعود تاريخ بدأ استعمال اللباس المسرحي في أعمال أسخيلوس (524ق.م)، إذ كان الممثلون يرتدون لباسا فضفاضا ذا أكمام طويلة، ويضعون أقنعة، وهذا في الملاحم والتراجيديات(الكورس)، أما في الكوميديا كانوا يرتدون ملابس مبطنة بطريقة مضحكة، فكانت مسرحيات أريستوفانيس (446ق.م) تتطلب كورس من الحيوانات والطيور،**

---

[1] الجذب الإيقاعي للإكسسوار في عروض مسرح الطفل التوصيل والدلالة، ميادة مجيد أمين الباجلان، ص188.

[2] ينظر، لسينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص74.

فكانت ترتدي قطعا مناسبة من أجنحة مصنوعة من الريش أو ذيول الخيل»[1] وبهذا كان الاهتمام بالأزياء منذ العهد الإغريقي والروماني وحتى العصر الإليزابيتي، وكل عصر كان يرتدي ممثلوه نوعا من الملابس التي تميّزه حسب البيئة والأحداث والوضع الاجتماعي للشخصية فمثلا قد تجري الأحداث في حقبة تاريخية معينة، وتكون الملابس وصفا لذلك الزمنكما هو مبين في الشكل أدناه[2].



ومع الوقت تطوّر اللباس وظهرت مدارس، ومصممين يهتمون بالأزياء المسرحية وكل ما يتعلق بها من ألوان وأشكال ونوع القماش وغيره؛ حيث كان اختيار الملابس وفق نظرة فنية جمالية ودقيقة أيضا، لأنّ الهدف الرئيس من كل التدقيق هو إيصال صورة متكاملة للمشاهد عن الحالة النفسية والاجتماعية للشخصية وبيئتها أيضا، ففي نهاية الأمر تعتبر الملابس نسقا مهما للتعبير عن السياق التراثي والثقافي في العرض المسرحي، لأنّها تعكس

---

(1) الأزياء المسرحية بين نسق العرض والسياق الثقافي التراثي التمظهرات التراثية المرئية على أزياء شخوص الحلقة في عرض مسرحية أجواد أنموذجا، برزوق مذكور، مجلة النص، مجلد10، العدد02، 2024، ص269.

(2) www.google.com، 2024/05/24، 09:30.

جوانب مهمة كالهوية، والدين، والجنسية أيضا. ولا يتحقق هذا الهدف إلاّ بتوفر شروط معينة في المصمم وهي:[1]

- أن يكون دارسا للطرز التاريخي.
- أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية.
- أن يعمل في تعاون وثيق مع المخرج ومصمم المناظر ومصمم الإضاءة حتى تكون الملابس منسجمة مع كافة وسائل العرض الأخرى.
- يجب أن يكون متمتع بحس مرهف وذوق سليم وإحساس عال بالجمال اتجاه اللون والهيكل العام.

د. الإضاءة:

يُعدّ المسرح لوحة فنية تشكيلية تتشكل تركيبتها من جميع العناصر الفنية التي تتداخل فيما بينهما، والضوء هو أحد العناصر المرئية المساهمة في تكوين العمل الفني البصري أمام الجمهور، لما له من أثر قوي على ألوان الصورة البصرية فوق خشبة المسرح وتحقيق التناغم والمناخ التشكيلي للحدث الدرامي في الوقت نفسه، لذلك يتطلب إضاءة جيّدة أثناء العرض المسرحي تثير انتباه المشاهد وهذا الأمر عائد إلى اللون أيضا بصفته عنصرا مهما مصاحبا للضوء كونه يزيد من الإحساس البصري ومن ثم التمييز بين الموجودات القائمة على خشبة المسرح

لم تكن الإضاءة المسرحية وليدة العهد الحديث، فلقد اعتمد الإنسان في بداية الإضاءة المسرحية على ضوء النار والشمس لطقوسه الدينية، وكانتا مصدره الوحيد للضوء (وهذا راجع لطبيعة المسارح المعمارية المكشوفة وقتها) تعبيرا عن زمن النهار وعن الحالة النفسية التي تعيشها الشخصية التمثيلية؛ حيث نجد **شيلود** مؤيدا لهذا الكلام قائلاً: «لينفك ضوء الصبح يتوالى حتى يبدو المسرح مغمورا في طراوة الصباح الممتعة وصفاءه

---

[1] ينظر، المسرح وفن الأزياء تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر -دراسة حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما، عبد العزيز شويط، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016، ص138.

الباهت الشاحب، مما تتسم به ألطف ساعات اليوم كله، إلا ما أبعدها من لحظة هي أروع اللحظات لكي يبدأ التمثيل»[1] ثم في القرن السادس عشر وبعد تطور العصور تمّ استخدام أجهزة ضوئية تقنية حديثة لخدمة العرض المسرحي تتميز بالشدّة والقوة، مساعدة في ذلك كل عناصر السينوغرافيا خاصة الديكور والممثلين، «فكان أوّل عرض مسرحي مضاء صناعيا في عام (1514) حيث قدّم **بروسي** مسرحية **"كالندريا"** أمام **نابليون العاشر**»[2] وهكذا إلى أن تطوّرت أكثر فأكثر، وأصبحت التكوينات البصرية تعتمد على إحداث المطر والحريق والسحاب من خلال الإضاءة، كما توحي هذه الأخيرة أيضا إلى خشبة المسرح بتوقيت الزمان (ليل، نهار، شتاء) والمكان (ساحات، قصور، أسواق).

إنّ الإضاءة لغة بصرية، تحمل دلالات درامية وجمالية مؤثرة في المشاهد، وكاشفة لموجودات العرض على خشبة المسرح كما أنّها تُعدّ إحدى المكمّلات لتقنيات العرض المسرحي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى نجد أن هناك مصطلحا آخر بجانب (الإضاءة) وهو (الإنارة) فعلى الرغم من التداخل الكبير بينهما إلا أنّ هناك فرقا بينهما؛ «**فالإنارة نقصد بها إزالة الظلام من مكان ما في حين أنّ الإضاءة تعني توجه ضوء خاص إلى مكان معين على شكل معين، وذلك باستخدام الضوء الصناعي، هذا عن الإضاءة بصفة عامة أما عن الإضاءة المسرحية فإنّها تبدأ عند انخفاض إنارة الصالة قبل بداية العرض المسرحي وظهور الضوء على الخشبة، ومن هنا يبدأ المتفرج في الإحساس بالجوّ الدرامي**»[3] أثناء مشاهدته للعرض المسرحي كما يتجلى في الصورتين الآتيتين[4]:

---

[1] التشكيل الدرامي للإضاءة، زيتوني بومدين، مجلة النص، المجلد03، العدد02، سبتمبر2016، ص44.

[2] المرجع نفسه، ص44.

[3] السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص83.

[4] www.google.com، 2024/05/24، 10:00.





يعتمد فن الإضاءة على ثلاثة دعائم هي:[1]

- **كمية الضوء:** فإن زيادته عن المعدل المطلوب للمشهد، يتسبب في إرهاق المتفرج، لذلك لابد على مصمم الإضاءة أن يحسن اختيار كثافة الإضاءة كي يعطي أو يوفر الجو الدرامي المناسب.
- **الألوان والإضاءة:** ويلعب دورا أساسيا في تشكيل العرض المسرحي، ففي القرن (**19م**) كانت تستعمل الألوان الدافئة في الكوميديا، أما الألوان الباردة فكانت تخص التراجيديا.
- **توزيع الإضاءة:** وفيه إما تكون الإضاءة عامة تشمل كل مناطق التمثيل، أو تكون الإضاءة خاصة تستعمل في إضاءة مشاهد معينة، أو إبراز الممثل في لحظات درامية معينة، وهي تعرف أيضا بالإضاءة التوكيدية.

هـ. **الماكياج:**

وهو من بين مكونات العرض المسرحي الضرورية التي تسهم في تعزيز أداء الممثل المسرحي، وجعله أكثر إقناعا وتعبيرا عن الشخصية، سواء أكان ذلك في المسرح أو السينما أو المسلسلات ويوضع على وجه الممثل بناء على الأحداث والقصة وكذلك الفترة الزمنية، وقبل أن نتعرف على مفهوم الماكياج ووظائفه، وجب العودة إلى أصل الكلمة، وهو«(**Maken**) التي تعني بالفرنسية (**Faire**)، أما بالعربية فنقول: مكيج، مكيجة، والمعنى: هو تغيير الوجه الحقيقي للممثل أو أي جزء من جسمه عن طريق استخدام معاجين وأصباغ ومساحيق و أشياء أخرى»[2] تساعد في تغيير صورة ملامح الممثل؛ بحيث تجعله يبدو أكبر سنا أو أصغر بخلاف استخدام الماكياج قديما في المسارح فقد كان «اليونان يعرفونه ويستخدمونه لا لتجميل الممثل، الذي كان مقنعا، لكن من أجل تلوين الوجه بدم الحيوان المُضحّى به بالرماد»[3] ثم تطوّرت التقنيات فأصبح الماكياج عبارة عن مساحيق تجميلية

---

[1] ينظر، السينوغرافيا تقنيات تكامل العرض المسرحي، سهيلة عزوز، ص84.

[2] المرجع نفسه، ص79.

[3] معجم المسرح، باتريس بافي، ص316.

تغطي الوجه، تستعمل فيها ألوان لها دلالة تعكس دواخل الشخصيات النفسية كما هو مبين في الصورتين أدناه[1]





[1] https://www.google.com، 2024/05/13، 12:23.

بالإضافة إلى مواد أخرى تحفظ بقاء الماكياج الذي يتعرض للأشعة الضوئية الذي هو الآخر له صلة وثيقة بالماكياج، فالضوء أحيانا عند تسليطه على الممثل قد يؤثر على بشرته وقد يؤدي إلى إفساد لونها وشكلها، لذلك وجب أن يكون هناك اتفاق بين مصمم الإضاءة والماكياج معا.

يترجم مصطلح الماكياج **(Make-up)** أيضا إلى فنية التنكر وتعني «التشكيل أو التخفي»[1] وهو متعلق بالأدوار في المسرحية فمثلا قد يقوم الرجال بأدوار نسائية أو شيوخ أو عبيد إلى غير ذلك تدعوهم للتخفي في أشكال مختلفة وسبيلهم في ذلك القناع أو الماكياج الذي يضعه الممثل المسرحي فينطق وجهه بالإيحاءات والرموز وهذا كلّه من أجل الوصول بالشخصية المطلوبة للعرض المسرحي، فنلاحظ أنّ هناك صلة وثيقة بين القناع والماكياج «فكلاهما يسعيان لإخفاء قسمات الممثل وإبراز ملامح الشخصية، لكن الفرق بينهما عميق، إذ أنّ الماكياج لا يحجب الوجه تماما، ويسمح بتحريك عضلاته، في حين يخفي القناع الوجه كاملا، أو جزء منه»[2] وهذا ما ينطبق على تعريف مصمم الماكياج **ياسر سيف** في قوله: «إنّ الماكياج ليس تجميليا فقط، بل هو إبراز لشخصية الدور الذي يقوم به الممثل على خشبة المسرح بشكل مخالف لطبيعة هذه الشخصية الأصلية ويحول الممثل إلى عالم الخيال»[3] كما يبين الحالة الدرامية أمام المشاهد، للمكياج وظائف متعددة من أهمها:[4]

- **التجميل:** هذا الاستعمال الاعتيادي للماكياج لا يزال مرغوبا في المسرح، إذ أنّ فن الماكياج لا يكمن في إبراز حالة الشخص فقط، بل في اجتراح العجائب من خلال الترميم والتحسين.
- **ترميز الوجه:** ويعني الاعتماد على نظام رمزي كامل في الانسجام بين الألوان والخصائص الاجتماعية، فمثلا في التقاليد المسرحية الصينية يعتمدون على اللون

---

[1] علاقة القناع بالماكياج ودورهما في تشكيل العرض المسرحي، خالد حفصة وأحمد هناني، مجلة جماليات، مجلد01، العدد05، 2018، ص17.

[2] مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، دار الأمام، الرباط، ط1، 2006، ص47.

[3] المرجع نفسه، ص18.

[4] ينظر، معجم المسرح، باتريس بافي، ص317.

الأبيض للدلالة على المفكرين، والأحمر للأبطال المخلصين، والأزرق الغامق للشخصيات المتكبرة، والفضي للآلهة.

- **مسرحة المظهر**: إن اللباس الحيوي للممثل، أي الماكياج، يحوّل الوجه المعبّر من وضع لآخر، مداعبا القناع الذي يصبح غير شفاف وليّن ليطاوع حركة الوجه بحيث يساعد تعابير الوجه ويردّه مظهرها إلى طبيعتها، وتصبح عندئذ خليط من الطبيعة والتصنع.

ثالثا: النص والعرض في المسرح: علاقة جدلية بين التأسيس والتجسيد

بعد رصدنا لمفاهيم النص والعرض، يقتضي الأمر وقفة عند العلاقة بينهما، والكشف عن الجدل القائم بين النص الدرامي والعرض المسرحي، إذ تتسم هذه العلاقة بالتشابك، فهناك من عدّ النص المكتوب هو الجوهر الأساس للمسرح، في المقابل أصرّ كثيرون على أسبقية العرض في التعبير، وقبل استجلاء طبيعة هذه العلاقة الجدلية سنقف عن أوجه التداخل والاختلاف بينهما:[1]

النص الدرامي	العرض المسرحي
مادته التعبيرية لفظية	مادته التعبيرية لفظية وغير لفظية
تتم قراءته بشكل تعاقبي دياكروني خطي	تكون قراءته تزامنية وسنكرونية
يوف مادة سيمائية متجانسة (اللغة)	يوظف مادة سيمائية غير متجانسة (سمعية، بصرية)

تهيء خشبة المسرح السمعية البصرية، النص الدرامي ليُعد المنطلق الأول لقراءة جديدة، هي قراءة العرض، إذ لا يمكن تصوّر عرض دون نص سابق له، حيث تتحول الخطابات المكتوبة إلى لغة مرئية مسموعة، وأول من أيّد قضية النص على حساب العرض هم اليونانيون وعلى رأسهم **أرسطو** عندما قال: "إنّ التراجيديا من خلق شاعر وحده، وهي

[1] ينظر، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص20.

قادرة على أن تصل إلى هدفها دون الحاجة إلى تمثيل وتؤثر فينا عندما نقرأها»[1] بحيث تتخذ شكل حوارات لها دلالات مكتملة بذاتها، ذات قيمة فنية مستقلة مشحونة بطاقة لغوية تعبيرية يحتضنها المخرج دون رمي المولود النصي والإساءة إليه.

هناك أيضا بعض الفلاسفة والنقاد المسرحيين الذين يشيدون بالنص المسرحي، ويرجعون ذلك إلى:[2]

- أنّ النص يتضمن جوهر العمل المسرحي.
- تلقي النص الدرامي قائم على القراءة التي هي عملية ذهنية عمادها التفكير والتأمّل بينما يقوم العرض على الحواس والقراءة.
- القراءة كافية لإمتاع فكر الإنسان المثقف الجامح بخياله وإبراز قيمة العمل الأدبية.

فإذا كان للكلمة دور أساسي في النص فإنّ للفعل دور بنائي في المشهد الاستعراضي البصري، فلا يمكن لأي نص مسرحي أن يحيا دون أن يتجسد في عرض مرئي مسموع، باعتبار المسرح شكلا من أشكال الفرجة، وعليه ظهر تمرّد انبثق من المخرجين الذين يميلون إلى الطبيعة البصرية والحركية للعرض، والانتصار للفرجة المسرحية، ويرى هؤلاء أنّ «ما يُحقق للمسرح أصالته وخصوصيته هو العرض، أما في النص الدرامي فلا يُعدّ -في نظرهم- سوى عنصر من عناصر العرض الأخرى، وقد بلغت استهانتهم بالنص إلى حدّ الدعوة لإقصائه من المسرح، وتأسيس مسرح قائم على الفضاء وإمكانية الجسد التعبيرية»[3] وهناك عناصر حية في المسرح تدعم النص الدامي غير متوفرة في بنيته السردية.

رفض بعض نقاد المسرح التعامل مع النص المكتوب، ورأوا أنّ المسرح يمثل الفرجة المسرحية، وهذا ما أكّده **أرتو (Artaud)** في تعريفه للمسرح حينما قال: «هو المسرح الذي يُحرّك المتفرج، ويؤثر فيه كما يؤثر الطاعون في الجسم؛ المسرح الحقيقي هو مسرح تواصلي،

---

[1] جدلية النص والعرض في المسرح مفهومات نظرية، محمد بصل وأحمد وليد يوسف، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، مجلد42، العدد06، 2020.

[2] ينظر، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، محمد التهامي العماري، ص13-14.

[3] المرجع نفسه، ص14.

معدّ، مؤثر، لا يقيدّ في نص مكتوب، بل يأخذ بالحسبان خصوصية اللغة المسرحية التي تستوعب الأفكار، وتعبّر عنها أكثر من اللغة المكتوبة»[1] وهنا يقصد **أرتو** أن اللغة المسرحية يجب أن تكون قادرة على التعبير بكل علاماتها المنطوقة والمرئية والمسموعة، وأنّ المسرح جاء ليُمثل لا ليُقرأ.

إنّ أغلب الذين ينتصرون للنص المسرحي هم الشعراء والكتاب، أما المخرجين فنجدهم ميالين للتمسك بالعرض المسرحي على حساب النص، وقد عبّر **جيري فيلروفسكي (J.Velrusky)** عن هذا الجدل العلائقي بقوله: «**إنّ العلاقة بين النص والعرض، علاقة جدلية عضوية، يتجسد فيها النص المكتوب بصورة مرئية ومسموعة على خشبة المسرح، فيمكن مسرحة النص وقراءته وتخيّله، ولكن يبقى لتجليه على الخشبة بصورة احتفالية الأثر الأكبر في اكتمال العمل المسرحي، كذلك من الصعب بناء عرض مسرحي متكامل دون الرجوع إلى الكتابة التي تحفظه من الضياع والنسيان**»[2]، نلاحظ من خلال قول **جيري** أنّه على الرغم من انحيازه للعرض المشهدي إلا أننا نجد في كلامه ما يدعو إلى التوفيق بين النص الدرامي والأداء التمثيلي له، لأنّ كلاً منهما يُشكل منظومة من العلامات اللغوية وغير اللغوية، وعليه نستنتج أنه على الرغم من الاختلاف بين دفتي الخطاب المسرحي، إلاّ أنّ ماهيته ظلّت تتمحور في عناصر متعددة مشتركة.

---

(1) جدلية النص والعرض في المسرح مفهومات نظرية، محمد بصل وأحمد وليد يوسف، ص401.

(2) المرجع نفسه، ص402.

الفصل الثاني:

مسرحة التراث وتمثّلاته الإستطيقية في نصوص السيّد حافظ - نماذج مختارة-

أوّلا: ازدواجية التعالق والتشكيل بين المسرح والتراث -نماذج منتخبة-

1. البعد الرمزي والتاريخي للشخصية الإسلامية في نصوص السيّد حافظ -نماذج منتخبة-

ثانيا: جدلية التداخل بين السرد السيرشعبي والبناء المسرحي لدى السيّد حافظ- قراءة في نماذج مختارة-.

1. الحاضر في مرآة السيرة الشعبية -سيرة عنترة بن شدّاد أنموذجا-.
2. الو اقع الاجتماعي العربي في التخيّل المسرحي عند السيّد حافظ - نماذج مختارة-.

أ. القيم الثقافية التربوية.

ب. القيم الاجتماعية الأخلاقية.

يُعدّ التراث رافدا أساسا من روافد الأمم والحضارات، فهو يعبّر عن خصوصية وهوية كل بلد، كونه يضم في طيّاته حزمة متنوعة من التقاليد الثقافية، والفنون، والعقائد، والمقدسات، والأذواق الجمالية، وكل العادات المتنوعة بفولكلورها، ولغاتها ومعمارها وصناعاتها التقليدية التي يكتسبها الإنسان والتي تثبت مظاهر التميّز والاستقلالية لديه، وهذا ما نجده منعكسا في أعمال **السّيد حافظ**، ذلك الكاتب والمقتدر، الذي غاص في عوالم الفن الأدبي والمسرحي على وجه الخصوص، فألّف الرواية والقصة والمسرح.

خاض **السّيد حافظ** ومن هذا المنطلق تجربة إبداعية مميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما، فجاءت مسرحياته تمثلا للواقع مستلهما فيها التراث بشتى أشكاله، تناول فيها عدّة قضايا عكست صورة المجتمع وركّزت على تتبع هموم الإنسان العربي وما يجول داخله من أسئلة وانشغالات، وقد جاء هذا الوصف على شاكلة الحكي الشعبي، والسير الشعبية، والتاريخ أيضا، هذه الأشكال المستمدة من محيطه السياسي والثقافي والنفسي كذلك بالإضافة إلى أنّ كتابات **السّيد حافظ** اعتبرت مصدرا نفيسا لكل من يريد التزوّد بالمعارف الثقافية الرفيعة.

نهل **السّيد حافظ** من كل تراث نفيس واستطاع أن يُوظّفه عن وعي في إبداعاته المسرحية، فتمرّد عن التاريخ المزيف، وحمل هم البحث عن الحقيقة، كما حاول صنع عوالم ثانية لشخصياته والتعبير من خلالها عن صراعاته الداخلية، وعليه سنتوقف عند بعض المسرحيات منها للكبار وأخرى للصغار ومقاربتها نصا وعرضا، وسنُحاول أن نحيط بأهمّ الظواهر التراثية الشعبية المتجلية بقوة.

أوّلا: ازدواجية التعالق والتشكيل بين المسرح والتراث – نماذج منتخبة -

ارتبط المسرح منذ بداياته الأولى بالتاريخ، فهو يعد المصدر الأكثر خصوبة وقدرة على معالجة وقائع التاريخ وأحداثه، وارتباطه الوثيق بالقضايا الكبرى التي تُشكّل مفهوم الانتماء والهوية لدى الشعوب، فهو كما يُعرّفه **ابن خلدون**: «فن عزيز المذهب، جمّ الفوائد، شريف الغاية؛ إذ هو يقف على أحوال الماضين من الأمم في أخلاقهم، والأنبياء في سيرهم والملوك في دولهم وسياستهم حتى تتم فائدة الاقتداء في ذلك لمن يرومه في أحوال الدين والدنيا»[1] وفي الوقت نفسه، يُعدّ المسرح وثيقة هامة محافظة على التاريخ، بل وقد يتطرق إلى تفاصيل لم تذكرها المراجع التاريخية، هذا لأنّ التاريخ يمثل أمرا حيويا لدى الشعوب، لذلك نجد في خارطة الإبداع -لدينا نحن العرب- كما وفيرا من المسرحيات التي عالجت قضايا واقعية من خلال أحداث وشخصيات تاريخية.

لا نكاد نجاوز الحقيقة لو قلنا أنّ المسرح في أدبنا العربي بدأ تاريخيا، فأمير الشعراء عندما قدّم تجربته في عالم المسرح شعريا كان أم نثريا، كان التاريخ ملاذه الأثير مثل مسرحياته: ("كليوباترا"، "قمبيز"، "مجنون ليلى")، ثم تلاه واقتفى أثره الأديب المسرحي عزيز أباضة فأبدع في مسرحياته التاريخية:("غروب الأندلس"، "أخت الرشيد")، ثم جاء بعده علي أحمد باكثير المتكئ على التاريخ في إبداعاته المسرحية: ("أحلام نابليون"، "حرب البسوس")، ثم عاصره كذلك متخذا منهجه الأديب نجيب الكيلاني فوجدنا له مسرحية: ("على أسوار دمشق"، "الأسود العنسي")، وبعده أبدع الأديب المسرحي عبد الرحمن الشرقاوي رائعتيه التاريخيتين ("الحسين ثائرا"، "الحسين شهيدا") والتي تناول فيها موضوع الحكم والسياسة[2] وعليه نلاحظ أن المسرح والتاريخ يتعالق كلاهما في نقطة تتجاوز التعبير إلى التوثيق التاريخي في تشكيل تراث الأمم وثقافته.

---

[1] مقدمة ابن خلدون، أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد إبراهيم بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي الاشبيلي، تح ا.م كاترمير، مكتبة لبنان، لبنان، مجلد1، 1858، ص08.

[2] ينظر، المسرح والتاريخ تعالق إبداعي -دراسة تحليلية في مسرحية مماليك للبيع، كمال سعد محمد خليفة، حولية كلية اللغة العربية، مصر، العدد22، 2018، ص610-61.

تنطلق الكتابات المسرحية العربية من رؤية تاريخية تختزن علامات لغوية رمزية ذات دلالات متنوعة، تقترب فيها المسرحية من التاريخ في صورته الفنية التي تحمل أحداثها ومواقفها وشخصياتها انساقا مضمرة في تاريخ المتلقي؛ لهذا وجب على المؤلف المسرحي أن يكون واعيا في توظيف لهذه المادة التي يتعامل معها ويحسن استخدامها عندما يتسلل إلى دهاليز التاريخ، لأنّ الفنان المسرحي (الكاتب)، «عندما يستلهم التاريخ، فإنّما يستلهمه ليمنحه حرية الحركة في إلقاء الضوء على مشكلات الحاضر، ويجد لنفسه الوحي والإلهام في أحداث التاريخ (الحقائق المجرّدة) فيتخذ منها نواة ينطلق منها خياله المبدع، لينسج حولها رؤاه الإبداعية والخيال المبدع للفنان، والأديب هنا يبدأ بالمحسوس، بالحدث المادي إلى الرمز المعنوي»[1] عبر تقنية الإسقاط، فيستدعي هنا الأحداث والشخصيات التاريخية العالقة في أذهان الأمة وسلوكياتها.

وعليه يظهر لنا طرف ثالث في العلاقة يقوم على علاقة التفاعل بين ذات الأديب والحدث التاريخي أو الشخصية «فينظر الأديب إليها، وينفعل بها أو يتفاعل معها من زاوية خاصة لا نستطيع أن نفصلها عن مشاعر الفنان ومواقفه الذاتية وانتماءاته الفكرية، وتصوراته الفلسفية، وقيمه العقائدية، بل ومزاجه الشخصي، فهو هنا يفسر التاريخ ويعلق عليه ولا ينقله، ومن ثم يودع أفكاره في عمله الفني من خلال هذا البطل أو ذاك الحدث التاريخي المقتبس»[2] فالبطل هنا يمثل شخصية تاريخية وأداة يوظفها المبدع من أجل أن يخدم قضية ما، أو يقدم رؤية أو فكرة سياسية.

أُلّفت المسرحية على يد المبدع المسرحي **السّيد حافظ**، وهي مكوّنة من ثلاثة بؤر(مشاهد)، تجري أحداثها بين فضاءات مختلفة (القصر، المسجد، المحكمة)؛ حيث أنّ الفضاء الأوّل يجسده القصر وفيه تدور أحداثه بين شخصية رئيسية وهي: **أبو ذر الغفاري**،

[1] المسرح والتاريخ تعالق إبداعي -دراسة تحليلية في مسرحية مماليك للبيع، كمال سعد محمد خليفة، ص592.

[2] المرجع نفسه، ص600.

الصحابي الجليل، صوت الحق وسيف قاطع في وجه الظلم والظالمين وبين شخصيات ثانوية كان لها دور في تحريك أحداث العمل الدرامي وهم:

(السلطان فاتك) وهو شخصية تظهر في بداية المشهد تتصف بالتسلط وهو شخصية ديكتاتورية ظالمة لشعبه، منافق له، متعسف في قراراته، يأكل حق الضعيف.

وشخصية **(السلطان أبو المجون)** فيُبين لنا الكاتب بعدها الاجتماعي كونه ابن السلطان **فاتك** في المسرحية، عُرف بلهوه ومجونه وزندقته وتعسه أيضا، كيف لا وهو ابن والده الحاكم الظالم.

أما باقي الشخصيات فتمثلت في **زوجة أبو ذر الغفاري**، وصاحبه **ابن مسعود**، والقاضي **سيف الدين الفاروق (القاضي المعزول)** وأيضا هناك السلطة الكاتمة على أنفاس الناس، مصفّقة للباطل، وأخيرا الكورس الذي يقوم بعدّة أدوار منها الشرطة السرية، وتارة الشهود، وتارة أخرى حاشية الحاكم وأعوانه.

عالج **السّيد حافظ** في مسرحية **"ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"** عدّة قضايا اجتماعية وسياسية، مبرزا أهم المشاكل التي كانت تسود ومازالت سائدة في واقعنا العربي حيث الفقر والجهل والاضطهاد، فجاء **أبو ذر** كشخصية رمزية محاربة لكافة أشكال التعسف الغاشم.

1. **البعد الرمزي والتاريخي للشخصيات الإسلامية في نصوص السيد حافظ –نماذج مختارة-**

المتمعن في مسرحية **"ظهورواختفاء أبو ذرالغفاري" للسيد حافظ** يجده يستلهم التاريخ الإسلامي والمتمثل في شخصية **أبو ذرالغفاري**، هذا البطل الشجاع على أرض الواقع وأرض المسرحية معا، فهو في الواقع صاحب قول حق، شجاع، أوّل من سارع للإسلام واعتنقه، كان غزير العلم، يأمر بالمعروف وينهى عن المنكر، كل هذه الميزات النقية الصادقة جعلت **الرسول** ﷺ يحبه كثيرا ويعتبر أوّل من حيّاه بتحية الإسلام كان يحمل من الصفات الإيجابية وهموم الإنسان ويدعو إلى الحرية والعدالة البشرية ما جعل الكاتب **السّيد حافظ** يختاره ليكون بطلا لمسرحيته، ورمزا تاريخيا إسلاميا لأي إنسان مضطهد، وليُقدّم لنا أيضا

شهادة عن زمن الفساد، ففي المسرحية يتحوّل إلى مناضل ثوري يجابه ضد السلطة المتعسفة، التي صدرت حرية التعبير، وجوّعت الفقراء والمساكين، ويظهر ذلك في المشهد الأوّل للمسرحية على لسان زوجته قائلة:

المرأة: يا سيّدي

يا منبت الفكر الشريف

يا حلم الرجال الخصيب

ومنبت الفكر الشريف

تسلّقت أفكارك حوائط البيوت الضيقة المختنقة

وسقوف المساكين

بين كل حانة وحانة مسجد

وبين كلّ لص ووال جمع من الفقراء

وبين الحق والباطل سجون الجلادين

وبين قصور السلاطين والأمراء بيوت الفقراء

بلا طعام

والموائد تمتد في حدائق القصور الأغنياء

بأطيب الطعام

وأنت هنا تشرف رملا وتأكل رملا وهنا....[1]

من خلال هذا المشهد السردي نلاحظ أن الكاتب على لسان زوجة **أبو ذر** يصف لنا حالة الشعب الفقير، الجائع في بلاد النعم، كما يصف أيضا الحكام والوُلاّة الذي يتسيّدون البلد ويتركون الناس على حافة الجوع والتشرّد، ويدّعون أنّ هذا قضاء من الله؛ طبعا هذا ما يحصل في المجتمعات والبلدان العربية التي يحكمها حكام ظالمون لشعبيهم، استغلوا سلطتهم وطغوا في البلاد فعاثوا فيها فسادا واستبدادا وظلما، فجعلوا معيشة شعوبهم ضنكة بدل العدل بين الناس والسهر على أمنهم وأمانهم.

---

[1] مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2018، ص09.

ويظهر من خلال المشهد السردي أيضا شخصية **أبو ذر الغفاري** ذو العقل التنويري الذي جاء لينصح، ويرشد التائهين الناهبين السالبين لحقوق الناس والعباد، مُغيّرا بلسانه كل آفة سلبية؛ حيث ظهر في المسرحية رمزا للحق رافعا للظلم عن كل إنسان مضطهد تمّ خنق حرّيته وامتهان كرامته من قبل الحكام المتسلطين، كما نجد أيضا تحكمهم في رجال الدين وشيوخ المجالس الذين يدافعون عن الدين، ونصرة المظلوم، فنجد في المسرحية السلطان **فاتك** مخاطبا ابنه يأمره بتشويه سمعة كل رجل دين يدعو إلى الحق ونفيه من البلاد قائلا:

السلطان فاتك: أرسل عيونك في كل المساجد لينقلوا إليك حوار الشيوخ، وكلامهم، وثرثرتهم.

وما تبطن ضمائرهم

فإذا وقف ضدّك شيخ قولا أو فعلا

فانفه وشرّده واجعله الزنديق المارق[1]

وهذا ما يحدث اليوم فكل شيخ، أو كل شخص يظهر ليقول كلمة حق، مصيره العقاب، إما يُعتقل في السجن أو يقتل، أو ينفى بعيدا عن بلاده، ولكن ما كان ليحصل ذلك لولا رضوخ الإنسان لحاكمه، فيستسلم للطغيان، واضعا –ربّما- حجة لذلك أن الأمر لا يعنيه، صامتا عن الظلم، يطيعه كالعبد فيذلّ نفسه ويُهين ذاته، فكيف يتحكم فرد في جماعة كبيرة، والإجابة تكمن في قول السلطان مخاطبا ابنه:

السلطان فاتك: أيّ أنّ اليوم خمر وغدا أمر

أبو المجون: أما اليوم ففي الصبح خمر

وفي الظهر خمر

وفي العصر خمر

وفي الليل خمر

والخمر والأمر لا ينفصلان

---

[1] مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص17.

الأولى تجعلك تتوه

والثانية تجعلك تسود[1]

من خلال هذا الأسطر السردية أراد **السّيد حافظ** بعث شيفرات سياسية للمجتمع تتمثل في سياسة تنويم الشعوب والدال على ذلك لفظة الخمر التي تدل على السكر، وذهاب العقل والتلاعب بالفكر وإلهاء الشعب وإغراقه بعدة وسائل مشغولا، ومفتونا عن حقيقة ما يجري حوله يتيه ويصارع أفكاره التشاؤمية المؤثرة على عقله.

وفي موضع أخر يظهر زيف السلطان الدال على زيف الحكام ونفاقهم في الواقع، فهم يُظهرون عكس ما يقولون إذ يقول سلطان مخاطبا ابنه:

السلطان: يا بني.. افعل ما شئت

لكن أمام الناس يوم الجمعة و أنت معطر

وأمسك في يدك المسبحة وأطلق البخوروتمتم

الوالي العاقل يفعل ما يشاء في الخفاء

وامام العامة يخرج في ثوب شفاء كالضوء

يتصدق ويصلي[2]

يحث السلطان الحاكم الضال في هذا الشاهد ابنه على النفاق، لينافق شعبه وعهدنا هذه الصورة كثيرا على أغلب حكام العرب اليوم الذين تحكمهم الأهواء والأموال، الذين يُظهرون الإسلام ويخفون الكفر الذي ينتسبون إليه، والذي ينعكس في حكمهم وقراراتهم الظالمة، وقد أظهر **السّيد حافظ** ذلك بشكل فني غير مباشر في مسرحيته هاته.

يظهر **أبو ذر** في المسرحية وهو يخاطب السلطان بألا يظلم الفقراء ويعتقهم، وألاّ يستبيح حرياتهم، ليخلصهم من استبداده لهم قائلا:

أبو ذر: يا فاتك أني سأنزل إلى المدينة

سأنزل إلى الأسواق

---

(1) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص16.

(2) المصدر نفسه، ص17.

وأحاصر العامة

يا فاتك سأشهر سيف الحق في وجهك

وسيلتف حبل النار حول عنقك[1]

نزل **أبو ذر** في هذا المشهد السردي يهدد السلطان بأنه سيكون سيف الحق الذي سيقطعه وحبل النار الذي سيلف حول عنقه من خلال توعية الناس وتحريرهم من سجن هوس الأفكار الراسخة في أذهانهم.

ولكن يد الحاكم كانت أسرع حين أمر أحد رجاله بقتل **أبو ذر** وهذا ما حصل بعد نفيه لتكون نهايته الموت وحيدا في المسرحية، ويظهر ذلك في قول المؤدي:

وتموت غريبا في أرض الله الواسعة

وتموت غريبا بين خلق الله الجائعة

وتموت بعيدا ولم تحسم القضايا

بين أغنياء البلاد والفقراء العرايا[2]

يتقاطع هنا المشهد الفني المسرحي مع الحدث الواقعي حينما قال **رسول الله** ﷺ: "رحم الله **أبا ذر** يمشي وحده ويموت وحده ويُبعث وحده"[3] ولكن سيأتي عليه رجال مؤمنين يدفنونه هذا فيما يخص حديث **الرسول** ﷺ وما ورد في قصة **أبا ذر** الحقيقية، أما في المسرحية فقد شهدت وفاته عصبة من المؤمنين، ودخل عليه مجموعة من الرجال في ترحال قائلين:

من هذه المرأة؟

من هذا الرجل؟

المرأة: أنا زوجة (أبو ذر) وهذا أبو ذرّ زوجي صاحب الرسول -عليه الصلاة والسلام- من منكم يعطي هذا الرجل ثوبا يصنعه كفنا

---

(1) مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص21.

(2) المصدر نفسه، ص09.

(3) المستدرك على الصحيحين، أبو عبد الله محمد بن عبد الله الحاكم النيسبوري، تح مصطفى عبد القادر عطا، دار الكتب العلمية، لبنان، دط، دت، ص52-53.

أحد الرجال: أنا من الأنصار، أُكفّنك في ردائي هذا، ومعي ثوبين من غزل أمّي

أبو ذر: انت صاحبي فكفّني (يتحشرج أبو ذروتصعد روحه)

الجميع إنّا لله و إنّا إليه راجعون.[1]

جسّدت مسرحية "**ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري**" نماذج متنوعة من الواقع المعيش، فجسّدت الظالم والمظلوم، الحاكم والمحكوم عليه، وقامت بتعرية الواقع المرّ للشعوب، وحارب فيها **السّيد حافظ** الأشخاص الانتهازيين في المقابل جسّدت نماذج إنسانية خيّرة، تمثلت في حضور شخصية رمزية تاريخية إسلامية وهي **أبو ذر الغفاري** المعروف بخصاله الحميدة سواء في العمل الدرامي أو أرض الواقع؛ وربّما كان الهدف من وراء احتضان **السّيد حافظ** في مسرحياته لشخصيات واقعية هو محاولة المتلقي لاستنباط ثقافته وأيديولوجيته.

عندما نقرأ قصة **أبوذر** في الواقع نلاحظ مدى تطابقها مع القصة الفنية في المسرحية ويحيل هذا إلى مدى التزام الكاتب بتفاصيل التاريخ على رغم من اعتماده على تقنيات فنية مسرحية؛ وعليه نرى أنّ قضية الالتزام بالحقيقة التاريخية قد تباين الرأي فيها «**فمن النقاد من يرى ألاّ يتقيّد الكاتب بالتفاصيل الجزئية للقصة التاريخية، بل عليه أن يكتفي بالخطوط العريضة للمسرحية ويُؤلف على ضوئها عملاً دراميا، أما الرأي الآخروالذي أعطى الحرية الكاملة بالتصرّف في المادة التاريخية لإبراز خياله فيها مثلما يعمله في الحياة، فيخرج عن حرفية الالتزام بالوقائع التاريخية**»[2] ومعناه أن الكاتب المسرحي له حق التصرّف كيفما يشاء في أحداث التاريخ وفقا لمقتضيات فنّه.

كما نلاحظ من جهة أخرى أنّ الكاتب في المسرحية المنتخبة قد أجاد اختيار البطل، ذلك البطل الإسلامي الذي يُعدّ القدوة أو الأنموذج الحيّ الذي تتجسّد فيه القيم الإسلامية وأيضا يرى فيه الكاتب المثال الأنسب لتحصيل فكرته التي تمتزج في عقل المتلقي بالمنفعة

---

[1] مسرحية "ظهور واختفاء أبو ذر الغفاري"، السيد حافظ، ص24-25.

[2] وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما، غانم حليمة وإيميمون بن إبراهيم، مجلة آفاق سينمائية، مجلد08، العدد 03، 2021، ص410.

والمتعة؛ لأنّ ما تحمله الشخصية من قابلية للتفسير والتأويل، ولها أثر بارز في التاريخ هي التي يستغلها الكاتب المسرحي للتعبير عن واقعه وواقع عصره وهنا يحدث تواصل بين الماضي والحاضر المعاش.

وظف **السّيد حافظ** التاريخ كذلك بنفس توظيفه للتراث في عدّة مسرحيات نذكر منها مسرحية: **"العالية والأمير العاشق"** التي وظف فيها التاريخ، وظهر ذلك في مقدمة المسرحية على لسان **المنادي** قائلا[1]:

المنادي: يا أهالي القاهرة.. المدينة الظافرة.. البقاء لله.. توفي إلى رحمة الله المستعلي بالله أحمد بن المنتصر بالله بن الظافر بن الحاكم السادس من خلفاء الفاطميين وتولي الحكم الآمر بأحكام الله أبو علي المنصور بن المستعلي بالله أحمد وهو السابع من خلفاء الفاطميين وبويع بالخلافة من العلماء والحكماء والأمراء.

ومسرحية **"ليلة فتح صقلية"** التي وظّف فيها شخصية **نيفرتيتي**[*]ومسرحية **"حرب الملوخية"**، كلها مسرحيات وُظّفت فيها شخصيات تاريخية بشكل رمزي، ونأخذ مثالا عن ذلك في مسرحية **"حرب الملوخية"** إذ يقول **السّيد حافظ** فيها[2]:

- **في ناس حكموا مصر قبل عبد الناصر وكانوا مصريين زيه..**
- **زي مين.**
- **زي صلاح الدين الأيوبي.**
- **دا كردي.**
- **طيب والظاهر بيبرس.**

---

[1] مسرحية "العالية والأمير العاشق الآمر بأحكام الله"، السيد حافظ، دار رؤيا، د ط، 2022، مصر، ص02.

[*] وهي شخصية تاريخية في الواقع وقد كانت الزوجة الملكية العظمى للملك أخناتون وهو فرعون الأسرة الثامنة عشر دولة مصر الجديدة شارك زوجها في حكم مصر، ماتت جراء مرض أصابها. https://artsadanculture.google.com

[2] مسرحية "حرب الملوخية"، السيد حافظ، وزارة الثقافة عن الشدة المستنصرية، القاهرة د ط، 2022، ص08

- **دا إيراني فارسي.**
- **طيب محمد علي.**
- **دا تركي.**

من خلال هذا الحوار نرى أن **السّيد حافظ** قد وظف عدة شخصيات تاريخية وتراثية في مسرحيته هذه وباقي مسرحياته توظيفا إبداعيا تراثيا تاريخيا رمزيا.

إنّ توظيف **السّيد حافظ** للتاريخ ليس وصفا جامدا لفترات زمنية بل هو متجدد حسب نظرته ودلالاته التي يحملها مخزونه الثقافي والمعرفي وكذلك باعتبار التراث التاريخي خلفية وليس مجرد مجموعة أحداث ومواقف فقط.

غدا الخطاب المسرحي من هذا المنطلق لدى **السّيد حافظ** إدراكا عميقا للحدث التاريخي، وتتبعا لمجرياته، وتحليلا لمعطياته، وتحقيقا لمسلماته، فقد امتطى صهوة التخييل لبناء عمل درامي ووعي فكري جديد يستنطق ماسكت عنه التاريخ، وينفتح عن جزء هام من الذاكرة الإنسانية، وأيضا لأجل بناء حاضر واع، متحرر ومنفتح.

ثانيا: جدلية التداخل بين السرد السيرشعبي والبناء المسرحي لدى السيد حافظ –قراءة في نماذج مختارة-

يُمثّل المسرح عالما إبداعيا تتماهى فيه جملة من الأشكال السردية الفنية، المتناغمة فيما بينها، حيث تذوب الفوارق، وتمتزج التقنيات، فيحدث تفاعل نصّي بينها، ومن بين هذه الأشكال الأدبية ذات الخصوصية السردية التي تقاطعت ومسرح **السّيد حافظ** نجد السيرة الشعبية وبالخصوص **سيرة عنترة بن شدّاد** المتمثلة في مسرحيته **"عنترة بن شدّاد"**.

تقتضي الدراسة الوقوف على مفهوم السيرة الشعبية وعلاقتها بالمسرح وذلك لكي يتسنى لنا بشكل أكثر وضوحا وُلوج هذه السيرة، ثم نقف بعدها بشيء من القراءة والتصفح للمسرحية المنتخبة لكشف الحدود الفاصلة بين الأحداث الواقعية وإبداعات الخيال ونوع التفاعل القائم بينهما.

تُشكّل السيرة الشعبية عنصرا هاما، ومُكوّنا أساسيّا من مكونات التراث، فهي تعبير فني شعبي، مستقل بذاته، ولسان ناطق اجتماعيا وثقافيا له، فهي صورة تكشف وجه الممارسات اليومية لدى الشعوب، كما أنها تمثل أيضا قناعا يمرر من خلاله المجتمع سلسلة من القيم والأُطر التي تنظمّه وتحكمه، ويُجسّدها أبطالها في الوقت نفسه؛ ولعلّ ما يميّز السيرة الشعبية هو نظام الوحدة الذي يحكمها وما يميزها أكثر عن السيرة النبوية هو إضفاء صفة الشعبية لها.

يحمل لفظ السيرة في دلالته اللغوية معنى الطريقة والهيئة[1] وأيضا يُقال "السيرة الطريقة أي سار بهم سيرة حسنة، والسيرة، الهيئة"[2] وفي التنزيل العزيز: ﴿ **قَالَ خُذْهَا وَلَا تَخَفْۖ سَنُعِيدُهَا سِيرَتَهَا الْأُولَىٰ** ﴾[3]، "وسيّر سيرة حدث، أحاديث الأوائل وسار الكلام، والمثل في النار شاع، ويُقال هذا مثل سائر، وقد سير فلان أمثالا سائرة"[4] وعليه نستنتج من التعريفين أن السيرة تدل إما على الإخبار أو الحكي لمرويات الأوائل، كما أنها اقترنت بحياة الأبطال ومآثرهم، هذا فيما يخص دلالة اللفظة لغويا أما اصطلاحيا فهي تشير إلى الحكايات والأساطير والقصص التي تم تداولها في الثقافة العربية عبر العصور وهي "تُشكّل وحدة حكائيه تتحدث عن مرحلة من مراحل حياة بطل السيرة بكل أفعاله، وأقواله، ومواقفه، وتفاعله مع القضايا المختلفة التي قد تضطره في غالب الأحيان إلى ترك المكان الذي نشأ فيه لحاجة أخلاقية أو إنسانية قد يحقق من خلالها غاية معينة، وعادة ما تكون الأخيرة مرتبطة بالقيم الأخلاقية والاجتماعية"[5] وكذلك تحكي أحوال المجتمع والبيئة التي يعيش فيها كما

---

[1] قاموس المحيط، أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب إدريس الشيرازي الفيروزآبادي، مادة س.ي.ر، ج02، ص56.

[2] ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة س.ي.ر، ص389.

[3] سورة طه، الآية 21.

[4] ينظر، لسان العرب، ابن منظور، مادة س.ي.ر، ص389.

[5] توظيف التراث في الرواية العربية المعاصرة، محمد رياض وتار، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002، ص86.

أنّها تعالج موضوعات وقضايا متعددة مثل: (الفقر والظلم الاجتماعي والحريات الفردية) وكذلك تستثمر في بنائها الصور المتخيلة للأبطال العظام في التاريخ العربي الإسلامي.

وعليه جاز القول أن السيرة الشعبية في دلالتها المعاصرة تجمع بين التاريخ والأدب فهي من حيث حديثها عن حياة الأبطال ومآثرهم تُعدّ تاريخا، «ومن حيث إنّها تحمل طريقة صاحبها في الإنتاج والإخراج والسرد المتلوّن بثقافته ومنازع لمجتمعه تعد أدبا»[1] أي أن هناك مزيج جامع وتداخل بين السيرة الشعبية والأدب -المسرح خصوصا- من خلال تماهي الأحداث التاريخية والقيم الإنسانية مع المتخيّل الفنّي في قالب سردي شعبي وهذا ما يميّزهما عن بعضهما بعضا، هذا من جهة ومن جهة أخرى تعد السيرة الشعبية بتحاور مع المسرح منطلقا مهما للتعبير عن القضايا الواقعية وسيظل أداة قيّمة للإسقاطات السياسية والاجتماعية والثقافية وكل ما يتعلق بالسلوك الإنساني وهذا ما تضمّنته الكتابات الإبداعية المسرحية **لسيّد حافظ**.

1. الحاضر في مرآة السيرة الشعبية – مقاربة في نماذج منتخبة-

تمكّن **السّيد حافظ** في بعض كتاباته المسرحية إن لم نقل جلّها من أن يُوجّه اهتمامه بالتراث، هذه الملكة الفنية مكّنته من هندسة أعمال إبداعية تألق فيها سواء روائيا أو مسرحيا، ومن بين المسرحيات المميزة نجد مسرحية **"عنترة بن شداد"**؛ هذا النص الدرامي المسرحي الذي يمثّل نقطة التقاء بعناصر البناء الدرامي من خلال شخصيات تكشف الواقع وتعريه، ثم تدينه من خلال رفضه لها كونه مزيفا، هذا الواقع الهش اجتماعيا وثقافيا وسياسيا، جعل **السّيد حافظ** يلجأ إلى التراث ويتّكأ عليه في أعماله بحكم الطبيعة التي عاش فيها وتشبّع بكلّ ما هو أصيل ومستمد من أصالة المجتمع المصري إلى جانب اهتمامه بكل ما هو حديث أيضا، وبهذا استطاع الكاتب المسرحي أن يجمع بين قطبين، الأصالة والمعاصرة، وأن يقدّم من خلالهما أعمالا مميزة ذات أسلوب متفرّد، فضلا عن اهتمامه أيضا بالتقاليد التراثية العالمية.

---

[1] تماهي الأجناس الأدبية في السيرة الشعبية وأثرها في حفظ مقوّمات الهوية العربية، عبد القادر حمراني، مجلة أفانين الخطاب، مجلد03، العدد02، 2023، ص56.

استطاع **السّيد حافظ** أن يتذوق من أدب العامة البسيط فوجد في السيرة الشعبية متنفسا لأفكاره ورافدا قويا لغاياته التي يسعى لإيصالها لجمهوره ونجد ذلك في مسرحيته الموسومة بـ"**عنترة بن شداد**".

يُمثل العنوان بوابة معرفية وأحد المفاتيح الإجرائية التي تجتمع فيه البؤر الدلالية المكثفة لمجريات الحدث الدرامي داخل البنية النصية، ومن خلال هذه البؤر تَشِظُ رؤى المتلقي القارئ، ومن هنا فإن عنوان المسرحية في حدّ ذاته يأخذنا إلى عالم مليء بالبطولات والحمولات التراثية، وهو عالم السيرة الشعبية؛ حيث نرى حضورا لاسم بطل حقيقي في مسرحيته يجسّد كل القيم البطولة والشجاعة والثبات والصبر، وهذا ما يعكسه العنوان فقد اختار **السّيد حافظ** لمسرحيته جملة اسمية وهذا يدل على الثبات بخلاف الجملة الفعلية الدالة على الحركة والتي تتسم بالعزيمة ويعكس اسمها أحداث النص المسرحي.

ففي هذا الخطاب المسرحي ومن خلال عنوانه البارز لم نجد صعوبة في معرفة البطل المحوري الذي هو **عنترة** الذي أعطاه **السّيد حافظ** بطاقة دلالية رسمت نفس معالمه الورقية والواقعية؛ فعنترة هو شخصية من التراث العربي الأصيل وأحد أبطال السيرة الشعبية الشجعان، كان معروفا بين العرب بأخلاقه العالية النبيلة، كما كان يتصف بالكرم والحلم على الرغم من شدة بطشه في الحروب، قد أظهر **عنترة** في كلا الواقعين، التخيلي والواقعي، تميّزا في الشجاعة والبطولة والشاعرية والفروسية وهو يمثل أيضا الشخصية القومية الصامدة والمقاومة التي تتغلب على كل الصعاب في سبيل نيل حريتها.

كما نلاحظ أنّ تلك القيود الموجودة في النص المسرحي لا ترتبط بالدرجة الأولى بالمجتمع القبلي، بل بقضايا إنسانية عامة، بالإضافة إلى أن هناك أسماء شخصيات في المسرحية هي أسماء منتقاة من شخصيات ذات ثقافة عربية مثل: (**عنترة بن شداد** بطل المسرحية، **زبيبة أم عنترة**، **عم سالم**، شخصية **شيبوب** أخ وصديق البطل والشخصية المساعدة له).

2. الواقع الاجتماعي العربي في المتخيل المسرحي عند السيد حافظ –نماذج مختارة-

تعدّ مسرحية "**عنترة بن شداد**" إحدى أهم النماذج التي أسهمت في تجسيد أفكار الكاتب بتناغم كل عناصرها الدرامية، فموضوع المسرحية قائم أساسا على تصوير الواقع والصراعات المتنوعة التي حدثت فيه؛ فيطرح من خلالها عديدا من القضايا الفكرية والاجتماعية والسياسية، فالنص المسرحي هذا عبارة عن خطابات متنوعة الأبعاد والدلالات، ذات أنساق ومضامين مضمرة، ركّز فيها **السّيد حافظ** على رسائل شتّى وقيم إنسانية في متن مسرحيته، منها ما هو فكري ثقافي، ومنها ما هو اجتماعي أخلاقي نذكرها على النحو الآتي:

أ. القيم الثقافية التربوية:

وهذا ما نلاحظه في المشهد الافتتاحي للمسرحية حيث يمثل مجموعة من القيم الإيجابية التي أراد الكاتب إيصالها للطفل العربي وذلك عن طريق التوجيه والإرشاد والنصيحة، حيث تظهر بعض السلوكيات غير المرغوب فيها وهي تمثل الغزو الثقافي في عالمنا العربي، والذي يمس الفئة البريئة وهي الأطفال عن طريق عدة وسائل منها شاشة التلفاز، وعليه نلاحظ أنّ الكاتب يُبدي تعجبه على لسان الأب فيقول:

الطفل الأوّل: أريد مشاهدة التلفاز.... جونكر...

الأمّ: من جونكر هذا

الطفل الثاني: لا باباي أجمل

الأب: أنا لا أفهم كيف يعرف أولادنا حكاية جونكر وبيل وسيباستيان ولا يحفظون أبطال حكاياتنا.[1]

نلاحظ من خلال هذا المشهد سلطة الثقافة الغربية المتمثلة في أفلام الكرتون الموجهة للأطفال والتي تحمل في طيّاتها رسالة غربية تبعث في نفس الطفل نوعا من التمرّد في حياته، يصل به الأمر إلى الانسلاخ عن عقيدته وواقعه الذي يعيش فيه، كما يؤدي أيضا إلى طمس خصوصية هويته وحضارته وتكريس الحياة الغربية في الأكل والشرب والسلوك أيضا،

---

(1) مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2020، ص04.

والهدف من كل هذا إضعاف الأسس الثقافية للأمة الواحدة، لذلك وجب تقويم سلوكيات أطفالنا فكرا وسلوكا ومنهجا وهذا ما ظهر في موضع آخر من المسرحية وهو يحث الأطفال بمتابعة سير وحكايات أبطالهم مثل **عنترة بن شداد و أبو زيد الهلالي** في قوله:

عم سالم: ما رأيكم نحكي كلنا حكاية

الطفل الثاني: تحكي لنا

الأب: كيف

عم سالم: نحكي حكاية ونمثلها جميعا

الأم: نحن نمثل

عم سالم: نعم

الطفل الثالث: أيّ حكاية اضرب لي مثلا يا عمّي

عم سالم حكاية مثل حكاية عنترة بن شداد

الجميع: عنترة بن شداد[1]

فهنا نلاحظ دهشة واستغراب الجميع من اسم **عنترة بن شداد** الذين كانوا يجهلونه وهو أحد أبطال العرب في العصر الجاهلي خاض انتصارات عديدة يتعلم منها الناس القيم الأخلاقية ويحافظون بها عن تراثهم الثقافي التاريخي فقد حملت شخصيته في الواقع والنص المسرحي فكرا قمعيا لكلّ أشكال الظلم والفساد.

ب. القيم الاجتماعية والأخلاقية:

تعددت أشكال القيم الاجتماعية والأخلاقية في الخطاب المسرح، فنجد عدة ثيمات وقضايا طرحها الكاتب في مسرحيته مثل: (الفقر، والظلم الاجتماعي، القوة والسلطة والعبودية وانعدام الحريات الفردية) أيضا، كما تناقش أيضا قضية العلاقات بين أفراد المجتمع وتتناول موضوعات مثل: (الحب، والزواج، والعائلة)، كل هذه القضايا ذات البعد الاجتماعي والأخلاقي تجسّدت في مسرحية "**عنترة بن شداد**" فحين تكلم فيها عن بعض السلوكيات الخاصة بالأطفال وكل ما يتعلق بملابسهم وهيئتهم قال في مشهد المسرحية:

---

(1) مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، ص05.

الطفل الأوّل: أبي سأخرج للعب

الأب: أين؟

الطفل الأول: في الشارع مع الأصدقاء (يحمل كرة القدم في يده)

الأب: اللعب لا يكون في الشارع، اللعب يكون في الملاعب.[1]

ومن هنا نلاحظ تصرف الأب اتجاه ابنه وردة فعله حينما قال له سألعب في الشارع، فهنا كانت إجابة الأب القصد منها لكل مقام لباس خاص به، واللعب يكون في الملاعب بارتداء ملابس رياضية خاصة به، وملابس الخروج لها خصوصيتها، وهذا يُعد توجيها وارشادا وتربية الوالد لولده أن ينظم نفسه ويعطي لكل شيء قيمته ومكانه الخاص به.

كما نرى أيضا قيمة أخرى من القيم التربوية، تتمثل في قيمة الصدق وعدم الكذب مهما كان الوضع، ويظهر ذلك في المسرحية من خلال هذا الحوار:

الأب: آه جاءنا ضيوف فسدت اللعبة

فتحي: لا تفتح الباب، كأننا لسنا هنا

عم سالم: لا يا فتحي...لا تكذب على ضيوفك افتح لهم الباب.[2]

نلاحظ من خلال هذا المشهد السردي أن **العم سالم** يحث الولد على الصدق وقول الحقيقة، لأنّ الصدق مع الله ومع النفس ومع الآخرين من أعلى وأرفع القيم الأخلاقية وهنا رسالة مباشرة من الكاتب يحث فيها الناس وخاصة الأطفال على هذه الجوهرة الأخلاقية التي يدعو إليها ديننا الإسلامي.

على الرغم من أن المسرحية حملت قيما إيجابية جميلة، إلاّ أنّها أظهرت قيما تعسفية كانت ومازالت في عصرنا الحالي مثل: (الظلم الاجتماعي، والتمييز العنصري لونا وعرقا)، أما من ناحية التمييز العنصري فنستدل ذلك من خلال وصف **العم سالم لأمّ عنترة زبيبة**، إذ يقول:

---

[1] مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، ص04.

[2] المصدر نفسه، ص05.

عم سالم: هذه زبيبة، أمّ عنترة، عبدة سمراء، جميلة، من أجمل النساء السمراوات، طيبة حنونة، عبدة شداد، وأم عنترة، شيبوب أخو عنترة من أمّه، أبوه مات وبعدها أصبحت زبيبة عبدة شداد و أنجبت عنترة.[1]

على الرغم من وصف **العم سالم** لأم عنترة بصفات جميلة تشبعت بها نفسها من جمال وطيبة وحنيّة إلاّ أننا نجد بين هذا الوصف كل معاني ودلالات العبودية والنبذ والأسر، ويتضح ذلك من خلال لفظتي (عبدة، سمراء)، ولا ننكر هذا فهذه السلوكيات التعسفية مازالت متجذرة في العقل الذكوري في عصرنا اليوم، فهم ينظرون لها أقل شأنا أكثر قصرا، كما يبتزونها داخل دوائر اجتماعية وعاطفية مغلقة، وكل هذا الظلم تحت ما يسمى الثقافة الذكورية، في حين أنّ الإسلام كرّمها وأعطاها جميع حقوقها كإنسانة قبل أن تكون امرأة، ووهبها حق تقرير مصيرها ومساهمتها في التخلص من العبودية.

يعيش **عنترة** في المسرحية عدّة صراعات داخلية نفسية وخارجية أيضا، أما النفسية فتتمثل في إحساسه بالضياع والغربة كون والده لم يعترف به ولا قبيلته أيضا؛ حيث عانى النبذ والعبودية والقهر هذا من جهة، ومن جهة أخرى تألم لمصاب قلبه وهو حب **عبلة** إذ يقول في حوار دار بينه وبين أمّه:

زبيبة: ما بك؟ تكلم

عنترة: لا شيء...أريد أن أعرف هذه القبيلة إن أنا ابنها أم غريب عنها.

زبيبة: ابنها وفارسها

عنترة: لماذا يبخلون عليّ إذًا، لماذا يرفضون زواجي من عبلة[2]

وتجلت تيمة الحب قول **عنترة**:

عنترة: كنت أحب عبلة منذ الصغر، كنت أراها ملاكا يهبط من السماء.[3]

---

[1] مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، ص06.

[2] المصدر نفسه، ص07.

[3] المصدر نفسه، ص ن.

اتحدت في نفس **عنترة** كل الآلام، ألم الظلم من طرف عائلته، وألم حبّه **لعبلة** التي تم رفض أبيها له لعدّة أسباب معروفة، لم يكتف هذا التعسف والصراع الذي يعيشه **عنترة** هنا بل خرج لمقاتلة أعدائه الذين أسروا كلّ الفرسان، وكل عائلته وعائلة محبوبته، ولفكّ القيد عنهم طلبوا شرطا في قولهم:

فارس القبيلة: اسمع يا عنترة لقد قبضنا على أمّك وعلى فرسانكم، وعلى أهلكم جميعا...وسنفرج عنهم بشرط.

عنترة: ما هو الشرط (موسيقى مع تغيّر الديكور لخيمة عبلة)

عبلة: عنترة أين أبي.. أين أمي.. أين أمك.. أين فرسان القبيلة.

عنترة: سجنهم الأعداء جميعا.

عبلة: و أنت ماذا تفعل.

عنترة: لا أستطيع أن أدخل القلعة وحدي، لقد وعدتهم بإحضار الفدية[1]

من خلال هذا المشهد السردي نلاحظ أنّ عنترة قد عاش صراعا وضغطا رهيبا وهذا ما يعكسه الواقع العربي بشكل واضح، وما نشهده اليوم من حروب وسياسات للتجويع والتخويف من قبل الأعداء والخونة أيضا.

وفي نهاية المسرحية تظهر نتيجة هذا الصراع وهو تحقيق **عنترة** للانتصار بفكّ أسر السجناء وذلك بتلبية الشرط بعد معاناة كبيرة وصراعات خاضها لكي يصل إلى مبتغاه ويتحدد ذلك في المشهد الآتي:

عبلة: هل أتيت بالدواء.

عنترة: نعم، أحضرت التفاحات الذهبية الثلاث.

عبلة: هيّا الآن، لنفرج عن الأهل والأصدقاء و أفراد قبيلتنا.

عنترة: هيّا يا عبلة.

---

[1] مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، ص17.

عبلة: هيّا يا ابن العم (تغني عبلة مع عنترة وشيبوب، في سبيل الوطن نضحي بالغالي وبأرواحنا وبدمائنا...بمالنا بكل ما لدينا في سبيل الوطن).[1]

ومن خلال هذه الحوارات نلاحظ وجود عدة مواضيع وقضايا قد تطرق إليها الكاتب وحاول إيصالها بطريقة مشفرة بدايتها من توظيف سيرة **عنترة** الذي يمثل رمزا للبطولة الإسلامية، والقضايا الإنسانية التي كان يحملها معه والصراعات التي كان يعيشها، من قضية لونه، وعبوديته، والظلم الاجتماعي، وكلّ فأراد الكاتب من خلال هذا توضيح ونشر الوعي والعدل في الوقت نفسه، وإزالة كل العقد الاجتماعية والمتناقضات التي تحملها.

نحى **السّيد حافظ** المنحى نفسه في مسرحية أخرى بتوظيفه التراث، وبالأخص السيرة الشعبية، وذلك في مسرحيته المعنونة بـ: **"أبو زيد الهلالي"**، فقد ارتكز فيها أيضا على توظيف البطولة المتمثلة في شخصية البطل **أبو زيد الهلالي** وهو أحد الفرسان الفحول في السيرة الشعبية الواقعية، وعليه نستشف منه موضوعا قيما وهو الفروسية.

تُعدّ الفروسية وبالضبط الخيل مظهرا من مظاهر الوقار والرفعة عند العرب، وقد احتفى بها العرب في قصصهم وحكاياتهم وقصائدهم لما تتمتع به من حضور قوي، ووصف جميل من قبل الشعراء كونهم تغنوا بجمالها ورشاقتها وإخلاصها، كما أنّها رفيقة الفارس البطل في حروبه ومعاركه التي يخوضها دفاعا عن قبيلته ووطنه وهذا ما ذهب إليه **السّيد حافظ** حينما ذكرها في مسرحيته وتغنى بها في قوله على لسان الحيوان الحصان:

الحصان: أنا حصان أبوزيد الهلالي...في القديمة كانت فرسة، أما في حكايتنا هذه حصان...أنا الحصان الذي عاش مع أبي زيد الهلالي الحروب الكبيرة والحكايات الكثيرة.[2]

ومنه نلاحظ أن الحصان العربي الأصيل من أنسب الخيول فقد جمع بين الأصالة وجمال المظهر وبين البطولة التي تعد إرثا ثقافيا شعبيا عربيا، وقد عدّ **أبو زيد** فارسه الذي يفتخر ويعتزّ به.

---

(1) مسرحية "عنترة بن شداد"، السيد حافظ، ص46-47.

(2) مسرحية "أبو زيد الهلالي"، السيد حافظ، دار رؤيا، دط، 2017، ص03.

يُذكر لنا الكاتب في المشهد نفسه إلى جانب موضوع الخيل تيمة الكرم والجود التي يمتاز بها العربي الأصيل، ونرى ذلك عندما حلّ **أبو زيد الهلالي** وصاحبه **مغامس** ضيفين على أعربيان ولم يجدا ما يطعمانهما، فاقترح أحدهما على الآخر تضحية بابنته عن طريق بيعها وذلك من أجل إكرام ضيفيهما، ويظهر ذلك جليّا من خلال هذا الحوار الذي دار بينهما:

بهي: ماذا ستفعل؟

مفرح: هل لديك أيّ شيء نبيعه؟

بهي: لا يوجد أيّ شيء يباع، إلا أنا وأنت والثريا.

مفرح: الثريا (وكأنّ الفكرة جاءت إليه).

بهي: اسمع يا مفرح بع ابنتك وبثمنها يأكل الضيوف.[1]

وهذه صفة من صفات الأفاضل التي تغنى بها العرب، وهو يرتبط بمعاني التضحية والإيثار وهذا ما شهدناه من خلال الحوار وهو التضحية بالابنة مقابل إكرام الضيوف.

كما نجد أيضا مظهرا آخر من المظاهر الشعبية التي كانت تستخدم قديما، وتمثل أحد الوسائل التي يتواصل بها الناس وهي الحمام الزاجل ويتمثل ذلك في المسرحية من خلال إيصال رسالة إلى **مغامس** على النحو الآتي:

أبو زيد: هل تستطيعين أن ترسلي رسالة إلى مغامس؟

شاة الريم: عن طريق الحمام الزاجل.

أبو زيد: رائع.... الآن.

شاة الريم: الآن (تكتب وهي تمسك حمامة وتغني؛ اذهب يا حمام وسافر.. ووصّل عن الأمير وبلّغه سلامي.[2]

فهنا نرى أن الكاتب وظّف الحمام الزاجل الذي يعد بريدا جوّيا شعبيا، يتم ربط رسالة في قدمه ويحملها إلى المرسل إليه مهما كانت المسافة وهذه الخدمة تقدم في جميع الحلات خاصة الحروب.

---

(1) مسرحية "أبو زيد الهلالي"، السيد حافظ، ص10.

(2) المصدر نفسه، ص30.

كان هذا التوظيف الفني، للتراث الشعبي، في كلتا المسرحيتين -حسب نظرنا- يستهدف الواقع المعاصر، ولكنّه يعرضه في إطار الماضي البعيد الذي صورته لنا السيرة الشعبية في النموذجين المنتخبين.

الفصل الثالث: آلية المسرحة في التجلّي الركحي لدى السيّد حافظ- نماذج مختارة-

أوّلا: قراءة لمسرحية" سندريلا والأمير" بين الأصل والتمسرح

ثانيا: الاشتغال السينوغرافي في العرض المسرحي عند السيّد حافظ – نماذج منتقاة-

1. **مقاربة للمشهد الافتتاحي للمسرحية**
2. **التكامل السمعي-البصري في فضاء العرض المسرحي عند السيّد حافظ- مقاربة في نماذج مختارة-.**

أ. دينامية الصوت والحركة في الفعل الأدائي للممثل المسرحي- قراءة تحليلية-

ب. جماليات الأزياء والإكسسوارات في التشكيل الركحي- مقاربة في العلامة البصرية -.

ت. توظيف الموسيقى الشعبية في العرض المسرحي- مقاربة جمالية دلالية-.

ث. الديكور كفضاء مشهدي في مسرحة الحكاية الشعبية "مسرحية علي بابا أنموذجا"

بعد تطرّقنا لمقاربة بعض مسرحيات **السّيد حافظ** المكتوبة واستنبطنا منها مظاهر التراث الشعبي التي استلهمها ووظفها في نصوصه الدرامية المسرحية، لتنتهي هذه الأخيرة بالترجمة على خشبة المسرح، كظاهرة إبداعية تتجسّد أحداثها عبر ركح المسرح، وتألف لنا آلاف الصور البصرية والسمعية لتجسّد لنا لوحة جمالية مرئية مميزة تتحاور فيها جميع الأفكار والمواضيع عبر مشاهد المتنوعة.

لم يقتصر المسرح عند **السّيد حافظ** على مسرحيات الكبار فقط، بل تعداه إلى فئة عمرية صغيرة، تجعل من المسرح فضاء يحتضن آماله وآلامه وأحلامه، وكذا يُعدّ وسيلة تربوية توجيهية للطفل، تحت ما يُسمى أدب الأطفال وبالخصوص مسرح الطفل الذي سيتضح بعد مقاربتنا أنّه ليس فنا عاديا، بل ينبغي الخوض فيه بحرص دائم؛ لأنّه يمس فئة حسّاسة وهي الطفولة وعليه ركّز **السّيد حافظ** على إسعاد هذه الفئة وإثراء تجاربه بمواد ثقافية شعبية تمثّلت في القصص والحكايات المناسبة لطبيعته التي تميل إلى الحكي واللعب والسماع إلى الأحاجي والحكايات.

تعدّ المادة الثقافية الشعبية من أهم مصادر المعرفة والترفيه لدى الأطفال، يستقبلونها منذ نعومة أظافرهم عن طريق المشافهة، بالإضافة إلى أنّ التراث يُعدّ ركيزة أساسية ومؤثر من المؤثرات الفكرية والعقائدية والسياسية أيضا في شخصية الطفل العربي والمصري على وجه الخصوص، فاستنطاق أدب الطفل -خاصة مسرح الطفل- لقضايا مهمة تحمل في ثناياها عقيدة صحيحة وهوية قومية أصيلة.

أدرك **السّيد حافظ** أهمية التراث في أدب الطفل فستلهمه في أعماله المسرحية الخاصة بأدب الصغار محاولا إحياء هذا التراث وربطه بالطفل، حيث أراد من خلال تجاربه المسرحية الوصول إلى عدة أهداف تمس الطفل الصغير بحيث لم يعد مسرح الطفل مجرد نشاط ترفيهي للتسلية فقط بل "صار أحد الوسائط الفاعلة في تنمية الأطفال عقليا، وعاطفيا، وجماليا ولغويا وثقافيا، وهو أحد أدوات تشكيل ثقافة الأطفال، فهو ينتقل للأطفال بلغة محببة نثرا أم شعرا، وبتمثيل بارع وإلقاء ممتع للأفكار والمفاهيم ضمن أطر فنية حافلة بالموسيقى والرقص والغناء، وكذلك مسرح الطفل مؤسسة فنية تسعى إلى

تكوين وبناء شخصية المشاهد الصغير»[1] الذي يُعدّ أهم فئة عمرية يستعد المسرح لتهيئتها ثقافيا وتربويا من خلال نشر الحركة والنشاط والمعرفة عبر نص درامي أو عرض ركحي بأسلوب ماتع، مشوق يثير اهتمام الطفل لشتى المعارف والعلوم، خاصة فيما يتعلق بالأحداث التاريخية والقصص التراثية العالمية، وهذا ما سنجده في المسرحيات التي اخترناها للمقاربة والتحليل.

أوّلا: قراءة لمسرحية "سندريلا والأمير" بين الأصل والتمسرح

تعد قصة **"سندريلا والأمير"** من أرقى الحكايات العالمية في أدب الصغار، ومن أروع قصص التراث الغربي، ونعرفها كلنا على أنها تلك الفتاة الصغيرة التي تعيش وسط اخوتها وزوجة أبيها الظالمة ظروفا حياتية صعبة، بعد أن تركها والدها بعد وفاته أمانة لدى زوجته الثانية بعد وفاته، فبدأت هذه الأخيرة تعاملها كخادمة ولم يتبق لها أحد إلا بعض العصافير والفئران الذين أصبحوا أصدقاء لها، يساعدونها في أعمال البيت.

مر زمن معين وفي يوم ما جاء اعلان **الملك** بأن يزوج ابنه **الأمير** من احدى فتيات المدينة خلال حفل راقص، تذهب الزوجة الشريرة مع ابنتيها دون أخذ **سندريلا** إلى الحفل، عندها تحزن الفتاة المسكينة ولكن كانت المفاجأة أن ظهرت **جنيّة ساحرة** قامت بمساعدها لحضور الحفل، وعند وصولها تفاجأ **الأمير** بجمالها وطلب منها الرقص، فوافقت ورقصت إلى أن دقت ساعة منتصف الليل حينها تذكرت **سندريلا** أنّ عليها الرجوع حالا، فخرجت مسرعة دون توديع **الأمير** ولم تترك له سوى فردة الحذاء تلك، ولكن في الصباح الباكر بحث **الأمير** وأعوانه عن **ساندريلا** ووجدوها وتمّ اللقاء وتزوجها وعاشا سعيدين.

هذا مختصر الحكاية الأصل، أما فيما يتعلق بالتجربة المسرحية فقد أنتج **السّيد حافظ** مسرحيتين، تُعدّ الثانية إكمالا للأولى ليقدم لنا عرضا جميلا مميزا تمثل في مسرحيتين؛ الأولى موسومة **"بسندريلا والأمير"** والثانية بـ**"حذاء سندريلا"** والأحداث كالآتي:

---

[1] توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل دراسة تحليلية لنماذج مختارة، منى مصيلحي حامد حبرك، المجلة العلمية لكلية التربية العلمية، ج01، العدد09، 2017، ص148.

تدور أحداث المسرحية حول فتاة يتيمة اسمها **سندريلا**، عاشت الظلم والقهر بعد فقدان والديها؛ يدعى والدها **عبد الله** وزوجة أبيها تدعى **هنود** وكانت تعاملها بقسوة، وتميّزها عن بنتيها **فهيمة ونعيمة** وأضحت **سندريلا** كالخادمة لديهن؛ وفي يوم من الأيام أُقيم حفل **للأمير نورالدين** من أجل اختار عروس له، أرادت **سندريلا** حضور الحفل ولكن زوجة والدها لم تسمح لها بالذهاب، ولحسن حظها خرجت **امرأة تدعى أمّ الخير** وساعدتها للذهاب إلى الحفل.

عند منتصف الليل خرجت **سندريلا** مسرعة دون توديع **الأمير** وأثناء ركضها سقطت فردة الحذاء منها تاركة إياه ليكون إشارة يجدها بها الأمير، هذا فيما يخص الأحداث الموجودة في الجزء الأول للمسرحية. أما الجزء الثاني فتدور أحداثه عن فردة الحذاء التي تخص **سندريلا** فقد شكّل لنا **السّيد حافظ** أحداثا غير الأحداث الموجودة في القصة الأصل، فهنا **الوزير** الذي يريد تزويج ابنته **للأمير** قام باستبدال فردة الحذاء بأخرى أكبر لتلائم رجل ابنته، هذا من جهة ومن جهة أخرى أراد الاحتيال عليه وطرده من الحكم، ولكن رغم كل العراقيل استطاع **الأمير** أن يتزوج **سندريلا** ويستعيد حكمه، وعاشا بسعادة وهناء.

نلاحظ من خلال المسرحيتين، رغم بساطة التعبير والأسلوب، إلاّ أنهما يحملان أهدافا ترمز إلى الحب والفرح والشهامة والبطولة، والعدل أيضا، وأنّ مسرحيتي **السّيد حافظ** قد استقطبت الكبار والصغار على حدّ سواء، كما أن كتابته المسرحية للطفل قد طبعت بطابع عربي أصيل، وذلك من خلال توظيفه لمفردات ذات ثقافة عربية ومثال ذلك اسم المرأة التي ساعدت **سندريلا** والتي تدعى **أمّ الخير** عوض الجنيّة في الحكاية الأصل، كما نجد أيضا عبارات من القرآن كالبسملة والتوحيد، وكل هذا لتثبيت العقيدة والقيم الإسلامية في ذهن الطفل العربي الصغير وتنشئته تنشئة صحيحة مبنية على الصدق وروح التعاون، والصداقة ومساعدة المحتاجين، معتمدا على لغة سهلة بسيطة تساعد قدرات الطفل على الاستيعاب والفهم والإدراك.

ثانيا: الاشتغال السينوغرافي في العرض المسرحي عند السيّد حافظ –نماذج منتقاة-

إنّ أوّل ما يجذب المتلقي أثناء مشاهدته لعرض مسرحي هو مكوّناته السينوغرافية ذات الصور السمعية البصرية من؛ (أداء وحركة وموسيقى وغناء وأضواء ورقص)، والعرض المسرحي كفن سينوغرافي يعتمد في نسيجه على مواد ديناميكية، وأدوات درامية تجتمع فيه كل التقنيات الأدائية والمهارات المتعددة للمثل وكل الفضاءات الموجودة على ركح المسرح، وسنتعرف عليها أثناء تحليلنا للعرض المسرحي.

1. **مقاربة في المشهد الافتتاحي للمسرحية:**

يُطلق عليه أيضا المشهد الاستهلالي؛ وهو أحد الركائز الأساسية التي عمل المؤلف والمخرج على تشكيله، ولا يقتصر على المسرح فقط، بل نجده حاضرا في جميع الأجناس الأدبية والأدائية كذلك كالموسيقى والسينما، وهو يظهر في المسرحية بعدة صيغ سواء مونولوج أو ديالوج، لكن في مسرحيتنا الموسومة بـ: **"سندريلا والأمير"** ظهر في شكل أغنية وأداء راقص لبعض الممثلين.

تبدأ مسرحية **"سندريلا والأمير"** بمشهد افتتاحي للمخرج **منصور المنصور** سنة (1983) بالكويت، وهو عبارة عن أغنية جميلة من التراث القديم ذات الإيقاع الطربي المميز، من تلحين **طالب غالي** وكلمات **فلاّح هاشم**، فمنذ الثواني الأولى للمسرحية نغوص في جو موسيقى راقص، كما هو موضح في الصورة الآتية.[1]

[1] مسرحية "سانريلا والأمير"، السيد حافظ، https://sdhafiz.blogspot.com



وأضاف عليها المخرج كثيرا من الإيقاع الكلاسيكي، وكأنّها تحضير صوتي لما ينتظرنا من أحداث، فلم يأت المشهد الافتتاحي بمحض الصدفة، بل استخدمه الكاتب لرواية قصة **سندريلا** وتقديمها للمشاهد، بالإضافة إلى التعريف بشخصيات المسرحية ويعبّر عن موضع المسرحية في الوقت نفسه.

عُدّ المشهد الافتتاحي حلقة وصل تربط دلالات العنوان وأجزاء المسرحية من فصول ومناظر، ومواضيع، عبّر فيها **السّيد حافظ** فيها عن الفروقات الطبقية التي تمثلت في رغبة والده الذي أراد تزويجه من فتاة نبيلة وغنية، إنها رؤية جديدة تفسر المفهوم الطبقي في المجتمع الذي يتحدد بمكانته الاجتماعية من ملوك وحُكام وعامة الشعب.. وكل هذا تجسّده أحداث المسرحية التي تعود بنا إلى زمن ماضي، ويعني أنّ ما سنراه لاحقا يعود إلى ذلك الزمن.

قد يأتي المشهد الافتتاحي قبل فتح الستار أو بعده، وفي المسرحية جاء قبل فتح الستار كما هو مبين في الصورة أدناه[1].

[1] مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.



تفتح كما قلنا سابقا المسرحية بغناء بعض الممثلين ومعهم طفلة صغيرة ترتدي فستانا أحمرا تغني بصوت طفولي مرحبة بالحضور، ليتغير بعدها الإيقاع الموسيقي ويبدأ في سرد أحداث القصة بشكل غنائي، ونلاحظ في المشهد الافتتاحي أنّه احتوى على نسبة كبيرة من الأغنية فيها تقديم للشخصيات ورواية قصة "**سندريلا** " أيضا، لينتهي المشهد الغنائي بفتح الستار وظهور ثلاث حيوانات تمثلت في: (الأرنب والقط والفأر) كما هو ممثل في الصورتين الآتيتين.[1]





[1] مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

عكس القصة الحقيقة التي ظهر فيها **العصفور** بدل القط، تقوم هذه الحيوانات كذلك بتقديم وصف شامل **لسندريلا**؛ على أنّها فتاة جميلة وفقيرة ومسكينة، ويصبحون أصدقائها ويساعدونها طيلة أحداث المسرحية إلى جانب امرأة تدعى **أمّ الخير**؛ حيث ظهرت كشخصية مساعدة **لسندريلا** وهذا هو أحد التغييرات الذي أحدثها **السّيد حافظ** في المسرحية فقد استبدل اسم **الجنّية الساحرة** باسم **أم الخير** وهذا يتناسب والفئة المشاهدة وهي فئة في عمر الزهور تمثل الطفولة والصدق والعفوية.

2. التكامل السمعي-البصري في فضاء العرض المسرحي عند السيد حافظ – مقاربة في نماذج مختارة-:

ليس الجمال ليس حكرا على الكلمة والصوت فقط، فالصورة البصرية بمكوّناتها عُدّت شكلا من أشكال التعبير الذي أسهم في بلورة الخطاب الفكري الجمالي، وقد رافقت هذه الأخيرة المسرح منذ نشأته؛ حيث ولد المسرح مرتكزا على مشاهد أدائية خرجت من رحم الطبيعة الإنسانية التي اعتمدت الرقص والغناء في عالمها الواسع، لتنتقل تلك الصورة الواقعية إلى خشبة المسرح مع مرور الوقت، لتشكل فنا بصريا يدرك بالحواس ويعتمد على الصورة البصرية.

تُعرّف الصورة البصرية بأنّها: «منظومة متكاملة من الرموز والأشكال والعلاقات والمضامين والتشكيلات»[1] التي تتفاعل فيها مكونات تركيبية تشكل لنا لوحة وخطابا يحمل إيحاءات دلالية؛ وكتعريف آخر لها فهي: «الهيئة التي يكون عليها الشيء أو شكله تتم عن طريق حاسة البصر، أو عن طريق شاشة العرض كما هو الحال في التليفزيون، أو في مواقع التواصل الاجتماعي (الفيديو) وهي تركب من: (الإطار، التنظيم الجمالي، الضوء، الألوان،

---

[1] ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوّق الفني، سعدية المحسن عابد الفضلي، اشراف عبد العزيز علي الحجيلي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 2010، ص08.

الأشكال)»[1] وتمثل كل هذه الأجزاء البصرية لوحة بصرية قد تكون طبيعية على خشبة المسرح، وقد تكون مشاهد مسجلة على شاشة التلفاز.

انطلق **السّيد حافظ** في مسرحيته **"سندريلا والأمير"** انطلاقة مهمة باتجاه خلق عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع نقدا عميقا؛ حيث تمحور العرض حول الظلم الاجتماعي والفروق الطبقية وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية تهتم بتوزيعات خاصة بحركات الجسد الخاصة بأداء الممثلين (رقص، غناء، حوار)، وبتكوينات معمارية للعرض المسرحي الخاصة بهندسة الديكور، كما نجد أيضا صورا استعراضية لأزياء وإكسسوارات تشبه إلى حد بعيد ملابس العصر الفيكتوري وهذا أمر طبيعي؛ لأن مركز الحدث يُقام في مكان ملكي وهو القصر، فكلّ هذه التشكيلات البصرية سنقوم بتفصيلها على النحو الآتي:

أ. دينامية الصوت والحركة في الفعل الأدائي للممثل المسرحي- قراءة تحليلية-:

تبنى صورة العرض المسرحي على أساس الصوت والحركة فهما العصب المحوري فيه، وهذا الأمر يعتمد على مكوّن واحد وهو الممثل، فهو يُعدّ عنصرا مهما في تشكيل صورة العرض المسرحي من خلال صوته وحركة جسده الإيحائية؛ فالممثل هو «الجسد الحي الحاضر والشاغل للفضاء السينوغرافي، وهو المكان الذي يستطيع أن يمارس حياته الفنية عليه، بشكل يبعث الإثارة والجمالية للمتلقي»[2] فهو المتكلم بلغة الحوار والصوت، وهو المؤدي بحركة الجسد وهو القناع بتعبيرات الوجه، وملامحه ويظهر ذلك جليا في العرض المسرحي **"سندريلا والأمير"** المفعم بمشاهد الرقص والغناء جامعا بين الحركات والوضعيات والإيماءات للمثلين –ينظر الصور أدناه-[3].

---

[1] الصورة الصحفية دراسة سيسيولوجية، ساعد ساعد وعبيد صبطي، دار الهدى، الجزائر، د ط، 2011، ص45.

[2] يُنظر، إيقاعية العرض المسرحي الحركة المرسومة في منجز كاكي إيقاعيا، عبد الكريم بن عيسى، ص89.

[3] مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.





نلاحظ من خلال المشاهد البطلة **سندريلا** في وسط عامة الناس تغني وترقص في السوق وهو مكان عام، مرتدية تنورة بيضاء وبنية من الأسفل، وهذا اللون (الأبيض) يدل على الطفولة والبراءة والإحساس المرهف، كما يدلّ على البساطة والنقاء والخير أيضا فهي تغني أغنية تحث فيها عن الأمانة والصدق في التعامل، تحت إيقاع موسيقى شعبي، إلى جانب حركاتها الرشيقة في الرقص، محدثة أثرا تعليميا في نفس المتفرج (الطفل).

يتميز هذا الأداء التمثيلي من قبل البطلة ومساعديها بالحيوية والنشاط وهذا عامل مهم في العرض المسرحي، وهذا ما رآه **بريخت** أيضا إذ يقول بهذا الصدد «إنّ خشبة المسرح ليست مكانا لحفظ النباتات المجففة، ولا حتى متحفا يزدحم بالحيوانات المحنطّة، إن مهمة الممثل هي خلق صور لأناس أحياء مفعمين بالحيوية»[1] والنشاط.

وفي نصف المشهد تدخل عليها فجأة زوجة أبيها وتضربها وتوقعها أرضا كما هو موضح في[2] الصورة الأتية:



تجسد الصورة هنا كل معاني الظلم والقهر نتيجة اليُتم وفقدان الوالدين، وما هو مرئي أمامنا له دور كبير لمحتوى النص الدرامي في إيصال غايته وموضوعاته التمثيلية للجمهور وذلك عن طريق أداء الممثل وحركاته الجسدية المتناسقة مع صوته، لأنّ الصورة البصرية في العرض المسرحي لا تكتمل إلاّ بوجود اتحاد بين الصورة الصوتية والجسدية معًا.

---

(1) تحوّلات المشهد المسرحي الممثل والمخرج، محمود أبو دومة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009، ص65.

(2) مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

ب. جماليات الأزياء والإكسسوارات في التشكيل الركحي- مقاربة في العلامة البصرية-:

تعدّ الملابس والإكسسوارات من أهم وسائل تنفيذ العرض المسرحي، فهما الجانب المرئي الشاغل لفضاء العرض؛ حيث تُعد الأزياء جزءًا لا يتجزأ من الخطاب المسرحي، وأيضا في الحياة الواقعية وهي في الوقت نفسه تعكس التكوينات البصرية للشخصية (الممثل) كما تظهر حالتها النفسية والاجتماعية أيضا إلى جانب ألوان الملابس وطريقة ارتدائها، وعليه تُعرّف الملابس على أنّها «الجلد الثاني للممثل، إذ تقيم علاقات مع باقي مكوّنات الفضاء، لتكمل ايحاءاتها وتثري طاقتها التعبيرية، مراعية التناسق بين جميع مكوّنات الفضاء المسرحي»[1] حيث يحمل الزيّ دلالات درامية تاريخية خاصة بعصر معين أو بحقبة معينة تعزز بذلك جماليات العرض المسرحي.

كما أن طريقة ارتداء الممثلين للملابس تؤثر بشكل كبير على المستوى العاطفي والفكري للجمهور (المتلقي) وبهذا تكون الأزياء والإكسسوارات مفتاحا لقراءة الشخصيات (الممثلين) وهذا ما بدى لنا في مسرحية "**سندريلا والأمير**" حين عكست لنا ملابس الممثلين بيئة الممثل وحالته النفسية فظهرت **سندريلا** في المشاهد الأولى بملابس رثّة ممزقة ذات ألوان باهتة لكونها مجرد خادمة فقيرة وحزينة من الطبقة الكادحة، في المقابل ظهرت زوجة أبيها وبنتيها بملابس حريرية ذات ألوان زاهية ككل النبلاء، إلى جانب الزينة والحلي والأحجار الكريمة التي كُنَّ يضعنها، كما هو موضح في[2] الصورة أدناه.

[1] في الفن المسرحي، جوردن إدوارد كريج، تر: دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960، ص116.

[2] مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.



تظهر في الصورة فتاة وهي ابنة زوجة والد سندريلا ترتدي فستانا فضفاضا طويلا ممزوجا باللونين الأخضر والأحمر، ناعم الملمس وعلى رأسها ريشة بيضاء، مما يوحي على انتماءها إلى طبقة النبلاء.

أما عندما نأتي لمشهد الملك وابنه نلاحظ، بشكل واضح الملابس الملكية وهي تتسم بالرخاء والفخامة والثراء[1](انظر الصورة أدناه).



[1] مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.

تعكس البيئة التي يعيش فيها الأمير وهي القصر الملكي والبيئة الراقية، فمن غير اللائق أن يلبس الممثل ملابس غير ملائمة لبيئته ومركزه الاجتماعي والثقافي وبيئته الواقعية والمتخيلة، لهذا وضع المختصون في العرض المسرحي بعض الشروط التي يجب أن تتوفر في مصمم الأزياء الذي يختار ملابس الممثلون:[1]

- أن يكون دارسا للطرز التاريخي.
- أن يكون قادرا من خلال تصميمه على إبراز معالم الشخصية المسرحية.
- أن يبرز تأثير الأسلوب العصري حتى في تصميم الملابس التاريخية.
- يجب أن يكون متمتع بحس مرهف وذوق سليم وإحساس بالجمال اتجاه اللون والخامة والهيكل العام.

يلعب مصمم الملابس إذن دورا هاما في تصميم واختيار الزيّ المناسب للممثل متوافقا وخصوصياته الثقافية والاجتماعية والدينية والجغرافية والتاريخية.

في نهاية العرض المسرحي ينتصر الخير على الشر، وتصبح **سندريلا** زوجة **الأمير** وتنقلب حياتها من القفر إلى الرفاهية، ومن الضعف إلى القوة، المتضحة من خلال شكلها ومظهرها، فانتقلت من الملابس الرثة البالية إلى ملابس فخمة راقية وهذا ما توضحه الصورة[2].

[1] ينظر، المسرح وفن الأزياء تصميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر- دراسة في حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما-، عبد العزيز شويط ونادية كتّاف، مجلة العلامة، العدد 02، 2016، ص138.

[2] مسرحية "ساندريلا والأمير"، السيد حافظ.



ما نلاحظه في الصورة عودة ابتسامة سندريلا بعد الحزن والظلم الذي تعرضت له، وهي ترتدي فستانا زهريا يعلوه تاج الأميرات مرصعا بالألماس؛ حيث نلاحظ في العرض منذ بدايته إلى نهايته أنّ ألوان الأزياء التي ارتدتها سندريلا، سواء في فقرها أو غناها هي ألوان تعبّر عن الطهارة والعفة والبراءة وهذا ما تشترك فيه كل فتاة بسيطة ومتواضعة.

ج. توظيف الموسيقى الشعبية في العرض المسرحي- مقاربة جمالية دلالية-:

يُعدّ فن الموسيقى من أرقى أنواع الفنون، وأحد العلامات السمعية الملازمة للعرض المسرحي، بحكم ارتباطها الوثيق بالمسرح منذ نشأته عبر التاريخ، فكانت الموسيقى إما عنصرا عضويا في العرض أو مرافقا له، وقد تشكّلت على خشبة المسرح بعدة أنواع وأساليب تعبيرية متنوعة، تمايزت فيها كثير من التقاليد التي عرفها العرب، وفي سبيل معرفة أنواع الموسيقى التي وظفها **السّيد حافظ** في مسرحياته وجب معرفة كنه الموسيقى، والموسيقى المصرية خصوصا.

تُعدّ الموسيقى أحد الدعائم الأساسية للصورة البصرية في العرض المسرحي، وفن من الفنون الجميلة التي تُضفي جوّا موسيقا وروحيا على العرض المسرحي، من خلاله تُفهم إحساساتنا العاطفية وأفكارنا الإيديولوجية، وعليه تُعرّف على أنّها: "ترتيب وتعاقب الأصوات

المختلفة في الدرجة المؤتلفة والمتناسبة، بحيث يتركّب منها ألحان تستسيغها الأذن، مبنية على موازين موسيقية مختلفة تمنحها طراوة وعذوبة»[1].

امتزجت العروض المسرحية **للسيّد حافظ** بعدّة مرتكزات بصرية وسمعية، وأكثر ما يميّزها هو الإيقاع الفولكلوري المصري الذي اعتمده السينوغرافيون في المسرحيات التي اخترناها للدراسة في هذا الشق الخاص بالموسيقى الشعبية وهي موجهة للأطفال منها: **("سندريلا والأمير"، "الشاطر حسن"، "سندس"، "مسرحية علي بابا" وأخيرا مسرحية "عنترة بن شداد")**؛ حيث اعتمد فيها المؤلف على مقاطع غنائية في نصه إذ أكّد الباحثين والمهتمين بسيكولوجية الطفل بأنّ «الموسيقى تساعد على تربية وتنمية ذوق ووجدان الطفل، كونها تعمل على تغيير مزاجه وتلطيفه، فتهدئه إذا كانت ناعمة هادئة وتستثير فيه مشاعر الفرح إذا ما قُدّمت بهيجة»[2] وتبعه الملحن المسرحي بتوظيف التيمة اللحنية بالأسلوب الذي يتناسب وطبيعة موضوعه المسرحي.

بداية مع مسرحية **"علي بابا"** التي يُفتح ستارها بمقدمة استعراضية غنائية يُؤديها باعة السوق وهم يسردون معاناتهم من اللصوص، وفي هذه الأثناء يدخل **علي بابا** مشاركا في الأغنية التي يتمثل نصّها في:

حنا الناس المحتاجين العرجانين....

حنا.. حنا.. النجدة....

حنا... حنا.... حنا.... حنااااا

الحطابين حنا الناس العرقانين التعبانين..

نحن رزقنا على الله.....

سنكافح اللصوص الذي يسرقون السوق.....

لن نسكت على المعتدين.......[3]

---

[1] تجليّات التأثير الموسيقي في العمل المسرحي الموجه للطفل، بدار حورية، مجلة النص، المجلد 08، العدد 03، 2021، ص303.

[2] المرجع نفسه، ص307.

[3] مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ، https://sdhafiz.blogspot.com

فكلمات الأغنية من إعداد **استقلال أحمد** وتلحين المبدعين **أنور عبد الله وعبد الله الراشد** الذين لحّنا أغاني مسرحية **"الشاطرحسن"** التي كانت كلماتها من إعداد **عبد الأمير عيسى**، وهذا مقطع من نصها يقول:

الحرية.... الحرية... الحرية بطل شعبي للإنسان

بالحرية نعيش أسياد..... بالحرية نعيش أسياد[1]

أما مسرحية "سندس" فكلمات أغانيها من طرف **فلاح هاشم** والألحان الموسيقية التصويرية كانت من إعداد **طالب غالي** وهي مسرحية استعراضية موسيقية عرضت عام (1985)، تمثل كلمات أغنيتها في:

سندس..... سندس...... سندس....... سندس

يا حباب ما حد يعرف كل الناس....

يا سندسنا يا حبّابة ما حد يعرف كل ناس....

فتجيب سندس بأداء صوتي للأغنية:

للي جاي...وللي راح كوخي هذا للكل...

التعباني هني يرتاح...

وانا سعيدة بهذه الدنيا..... والله سعيدة

فلاحة بأرضي ومرتاحة وسعيدة.....[2]

بالإضافة إلى مسرحية "**عنترة بن شداد"** الكوميدية التي تناولت العديد من الحكم والمواعظ، وكاتب كلمات أغانيها **عبد الأمير عيسى** أما المبدع الذي قام بتلحينها هو **سليمان الملا**.

جاءت موسيقى مسرحية "**سندريلا والأمير"** لتُظهر لنا قصّة **سندريلا** وتعرف لنا شخصيات المسرحية بأبعادها الكاملة، وإبراز القيم الأخلاقية السائدة فيها من تسامح ومحبة وتضامن وهذا ما لاحظناه خلال مشاهدتنا للعرض المسرحي من توظيف هادف

[1] مسرحية "الشاطر حسن"، السيد حافظ، https://sdhafiz.blogspot.com

[2] مسرحية "سندس"، السيد حافظ، https://sdhafiz.blogspot.com

للأغاني الموسيقية التي كانت تتمتع بها كل المسرحيات، خاصة الموجه للطفل، فهي تقترب من لغة الطفل وشخصيته المتميزة بالبساطة في الإيقاع الذي تعدد فيه الآلات الموسيقية وتنوّعت بين آلة الناي والدف وآلة الطار العربي لأن المبدع الملحن قد ركّز في توظيفه للحن على الضرب الإيقاعي؛ بحيث يمزج بين الآلات الموسيقية الشعبية، وآلات الأوركسترا وذلك من أجل خلق جو درامي وفني، لتأكيد الطابع الشعبي المصري فقد استدعى **السّيد حافظ** وطاقمه الموسيقى زمن الفن الجميل والحفاظ على الهوية وحفظ التراث أيضا ومن جهة أخرى نلاحظ خاصية مميزة في أغانيه وهي خاصية التكرار فقد اعتمد الملحن على تكرار المقاطع اللفظية كثيرا خاصة من ناحية الأداء الموسيقي، فنجد في كل مسرحية غناء جماعيا تارة، وغناء فرديا تارة أخرى ويحدث ذلك بتبادل أدوار الغناء بحيث يبدأ المؤدي وحده وتكمل المجموعة الأخرى أو العكس.

د. الديكوركفضاء مشهدي في مسرحة الحكاية الشعبية "مسرحية علي بابا أنموذجا":

يلعب مسرح الطفل دورا مهما في ترسيخ القيم الأصيلة التي يطرحها على خشبة المسرح، وهذا راجع لكون المسرح أداة من الأدوات الثقافية التربوية والوسائل الفنية التي تسهم في تنمية قدرات الطفل الناشئ، وتُعدّ الكتابة للطفل الصغير أهم نشاط إنساني حسّاس، لأنّه قبل أن يكون نوعا من التنفيس هو بالدرجة الأولى نشاط تربوي يعمل على تهذيب سلوكياته وذوقه وعليه تتولد لدى الطفل الرغبة في تنمية مشاعره، وأفكاره في فضاء واسع مليء بالمتعة والتنشئة التربوية في الوقت نفسه.

والكاتب الفذ هو الذي يستطيع اختيار أفكار تتلاءم والمرحلة العمرية للطفل الصغير لأنّ أدب الأطفال يُعرف على أنّه: «**شكل من أشكال التعبير الأدبي والفني، له قواعده ومناهجه، سواء ما يتصل باللغة واختيار الأسلوب المناسب للسنّ الذي يُؤلّف لها، أو ما يتّصل بمضمونه ومناسبته لكل مرحلة من مراحل الطفولة، أو يتصل بقضايا الذوق وطرق التكنيك في صياغة الحكاية أو في فن الكتابة للقصة المسموعة**»[1] فهو إذًا يعالج

---

[1] مسرحة الحكاية الشعبية وعلاقتها بتنمية مخيال الطفل، صالح قسيس، مجلة التعليمة، مجلد5، العدد 16، 2018، ص139.

قضايا في قالب درامي ممتع لذلك عليه اختيار الفكرة الأساسية لمسرحيته وهذا ما عمد إليه في مدوّنته المسرحية الموسومة بـ: "**علي بابا**" التي يُعد التراث فيها ثمرة تجاربه وخياله وضرورة ملحة فرضت نفسها على المتلقي خاصة الطفل الصغير، فالموروث الشعبي له مخيّلة الطفل كون الحكايات الخرافية والأقوال المأثورة هي أكثر ما يرسخ في عقل الطفل.

شغلت الحكاية الشعبية حيّزا كبيرا من نسيج طفولة كل إنسان، كونها أوّل الفنون السردية التي يتلقاها الطفل في مساره المعرفي الأول على شكل أحجيات، وحكايات تعود بالفائدة الاجتماعية والأخلاقية والتربوية والنفسية والتاريخية عليه، فهي مصدر توعوي وتعليمي بالدرجة الأولى لأنه يوثق كل ممارسات وعادات شعب من الشعوب، وعليه نجد أن للحكاية الشعبية عدّة مفاهيم وتعريفات، فقد عرّفتها بعض المعاجم الإنجليزية أنّها: «حكاية يصدقها الشعب بوصفها حقيقة، وهي تتطوّر مع تطوّر العصر وتتداول شفاهًا، كما أنّها قد تحتفي بالحوادث التاريخية أو الأبطال الذيم يصنعون التاريخ»[1] لأنّها تحكي واقعا اجتماعيا بأنظمته وحمولاته الثقافية، ومن بين الحكايات الشعبية التي ستكون محل دراستنا هي حكاية "**علي بابا وأربعون لصا**" التي تمت مسرحتها من قبل الكاتب المسرحي **السّيد حافظ**، فألف لنا مسرحيته الموسومة بـ: مسرحية "**علي بابا**" كنص وعرض مسرحي أيضا.

تختلف طريقة ديكور مسرح الأطفال عن ديكور مسرح الكبار، فكل ما يخص الطفل يتميّز بالبساطة، ففي مسرحية "**علي بابا أحسن**" اختار المخرج عناصر ديكوره المختلفة التي تناقش كل معان وفضائل لا تتغير عبر الزمن، إنّها مسرحية تمزج صورتها البصرية بين الواقع والخيال، فلقد سعى مصمم الديكور بطريقة تتناسب مع طبيعة المكان وزمان الحدث، فنلاحظ في العرض المسرحي انتقال المشاهد بصورة فعلية على خشبة المسرح، فنجد ثلاث لوحات وهي:

---

[1] الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، علي الحمداني، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018، ص19.

- **مشهد السوق الشعبي:** وفيه يظهر الباعة والناس يبيعون ويشترون ويظهر أيضا **علي بابا** يتناقش ويتحاور مع الناس كما هو موضح في الصورة.[1]



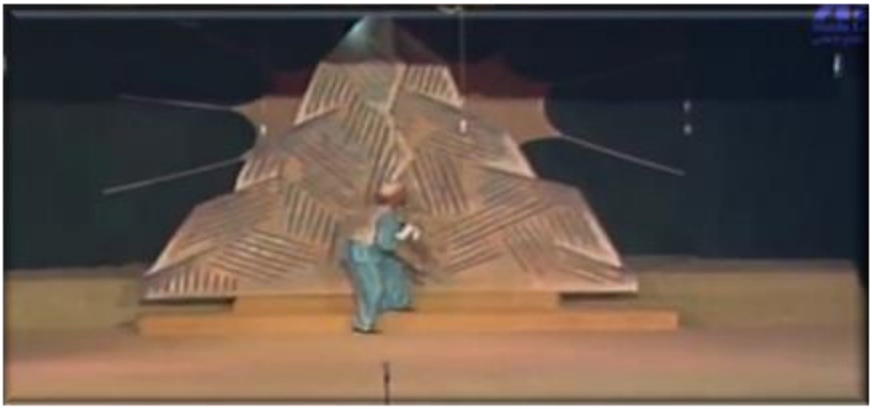
يبدو الديكور والملابس التي يرتديها الممثلون ذات طابع عربي أصيل، بحيث تعكس روح العصر وثقافته، فظهرت بشكل أكثر جاذبية وعمق وإيحاء، وبهذا توازنت مع الحالة الاجتماعية للشخصيات التي كانت من عامة الشعب، جعلت المخرج يصطحب المتلقي في رحلة بين الزمان والمكان بملابس عربية عريقة ومعبّرة عن فانتازيا الحكاية الفولكلورية.

- **مشهد الصخرة والكنز:** وفيه يظهر **علي بابا** في فضاء واسع وتظهر وراءه صخرة كبيرة، تلك الصخرة التي وجد فيها الكنز مصادفة أثناء تجواله في الغابة،[2] كما هو موضح في الشاهد أدناه.

---

[1] مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ،

[2] المصدر نفسه،



تتحرك الصخرة فجأة وتنقسم إلى جزأين، فيدخل **علي بابا** ويخرج منها حاملا الكنز في مشهد جميل بعدما دار حوار بينه وبين نفسه حول أخذ هذا الكنز، فقد تحلى المكان المسرحي بمواصفات مختلفة، ديكور بسيط، ليوصل للمشاهد إحساسا فعليا بالتنقل من مكان إلى آخر ومن زمن لآخر.

- **مشهد بيت علي بابا:** فكان هذا آخر مشهد في المسرحية حيث يظهر **علي بابا** مع زوجته في بيته البسيط، داخلا إليها بلهفة يريد إخبارها بأنه صار غنيا بفضل الكنز الذي وجده[1]



[1] مسرحية "علي بابا"، السيد حافظ.

اعتمد المخرج في ديكور هذه المسرحية على التصوير التفصيلي، وهذا ما توضحه مشاهد العرض المسرحي، بحيث كان بناء العرض وهندسته بسيطة، مررت خطابا مشبعا بالقيم النبيلة كالحفاظ على الأمانة، بالإضافة إلى وجود تيمة التراث داخل العرض من ديكور إلى الملابس ختاما بالفكرة الرئيسية والتي تتمثل في حكاية **علي بابا** الشعبية، فهنا تتوفر لدينا عدّة بنى معرفية تراثية امتزج فيها السرد الحكائي مع التمسرح ليدل على الزخم المعرفي والثقافي للكاتب **السيد الحافظ** الذي شق لنفسه طريقا تجريبيا نحو التألق في الكتابة الإبداعية خاصة الكتابة المسرحية.

ختاما يمكننا القول أن الكتابة المسرحية لدى **السّيد حافظ** سواء على مستوى النص أو العرض قد حملت في طيّاتها كل معاني التجدد والتعدد في المعنى والدلالة، إذ سعى الكاتب المسرحي إلى مخاطبة المتلقي العربي، والمصري خصيصا، ومناقشة قضايا واقعه المعاصر بمنظور تراثي فرجوي، يمزج بين الماضي والحاضر، أفرز من خلاله عدة صور متكاملة تنبض بالثورة والغضب على الواقع المعيش، فجاء نقده ثوريا للواقع الاجتماعي والسياسي والاقتصادي بالمقام الأوّل، فعمد من خلال ذلك إلى تأليف وتحقيق نصوص مسرحية تُجسّد مقوّمات الأمة العربية محافظا على خصوصياتها.

فالكتابة المسرحية لدى **السّيد حافظ** تعتمد على البوح الصريح في طرح قضية الإنسان سواء على صفحات النص المسرحي أو على ركح المسرح، ناقش فيها الظلم الاجتماعي والفروق الطبقية وعلاقات الاستغلال، فكان القلم الأداة الثورية التي توعي الجمهور (المتلقي) وتحوله من حالة المشاهد إلى حالة المشاركة الفعالة مولدا في نفسه الرغبة في التغيير بدلا من الجلوس والتأمل، وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدّة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية فحاور؛ الصوت والموسيقى والديكور والمعظم الأجناس الأدبية التي كان التراث منطلقا لها.

خاتمة

احتفى المسرح العربي بأشكال التراث الشعبي المتنوعة؛ الإنساني، الأدبي، الديني، الثقافي، فجاءت تجربة **السيد حافظ** الإبداعية مميزة في مسار الكتابة المسرحية المصرية والعربية عموما، فكانت مسرحياته تمثلا للواقع مستلهما فيها التراث بشتى أشكاله، في أعماله المكتوبة والمعروضة؛ ساعيا من خلالها إلى مخاطبة المتلقي ومناقشة قضاياه المعاصرة، وما يجول داخله من أسئلة وانشغالات بطابع تراثي فرجوي كانت المسرحة سمته الجوهرية، التي جسّدت خط تماس بين المسرح والتراث، ونظرا لجمالية التفاعل الحاصل بين هذين القطبين المتجاذبين خلص البحث إلى جملة من النتائج والملاحظات، يمكن عرضها على النحو الآتي:

- ✓ إنّ التراث في ضوء هذه الإشكاليات، لا يُستدعى في المسرح باعتباره ماضيا خاملا، بل كأداة ثقافية يتم انتقاؤها وإعادة تشكيلها ضمن إستراتيجية خطابية معاصرة تُعيد تشكيل التراث بما يخدم التوجهات الإيديولوجية والسياسية والثقافية، فالكاتب هنا لا يعيد تشكيل التراث كما هو، بل يمارس عليه نوعا من التطويع الدراماتورجي الذي يخدم رؤيته المعاصرة، بحيث يفرز مع ما يتناسب وقضايا الحاضر، وعليه فإنّ مسرحة التراث ليست فعل إحياء بقدر ما هي فعل إعادة خلق وتأويل.
- ✓ ارتبطت المسرحة في أبسط مدلولاتها بالفن المسرحي، فهي تشمل كل حدث أو فكرة تمّ تحويلها إلى عرض مسرحي يحمل قيم جمالية وأشكالا تمثيلية، وأصبح مصطلح المسرحة يُطلق على مصطلحات متعددة مثل: (الاستعراض، الإخراج، العرض، السينوغرافيا) لكن هذا فيما يتعلق بالتصوّر التقليدي لها في حين أنّ المسرحة من خلال هذا البحث تُعدّ استراتيجية فنية ثقافية تهدف إلى إعادة بناء الواقع من خلال أدوات فنية ، لا تُعيد تقديم النصوص فقط بل تعيد ترتيبها ضمن منطق عرضي يؤسس لمعان جديدة، ويقلب أفق التلقي، إنّها فعل رمزي تحويلي يُعيد إنتاج الزمن والمكان والحدث وفق رؤية مسرحية تحرر النص من سلطته الخطية وتدخله في شبكة دلالات مركبة تتداخل فيها السياسية بالتاريخ والجمالي بالثقافي، هذا من جهة، ومن جهة أخرى هناك مصطلح آخر يقابل المسرحة وهو الأنسنة التي تعتمد على أنسنة

الأشياء من خلال إضفاء صفة إنسان على ما هو غير إنساني؛ بحيث تتفاعل الذات الإنسانية المبدعة مع ذات غير عاقلة (المُؤنسنة)، ممّا يجعله يتآلف ويتماهى مع الذات العاقلة، وبهذا تتحول الأنسنة من ظاهرة إلى فن أدبي جمالي ذو أبعاد حسيّة في الإبداع الفني، وبهذا فإن الأنسنة تتعلق بأشياء (كرسي، طاولة) في حين أن المسرحة تتعلق بالأفكار والنصوص والأحداث، وهما يلتقيان في نقطة مهمة وهي فعل التحوّل الذي يُعدّ الصفة المشتركة بينهما، وبهذا يمكن أن نميّز بينهما من خلال العرض المسرحي.

- ✓ إنّ فلسفة العلاقة بين المسرح والتراث تتسم بطابع جدلي معقد، يقوم على التفاعل الخلّاق بين الماضي الثقافي والحاضر الفني، فالمسرح لا يُعيد إنتاج التراث بوصفه مادة جامدة، بل يعيد تأويله وتحويله ضمن بنية العرض، ليصبح التراث وسيلة فنية لطرح أسئلة معاصرة حول الهوية والذاكرة والانتماء، فمن خلال هذه الدراسة كثيرا ما يُوظّف التراث لأغراض تتجاوز الجمالي لما هو رمزي وإيديولوجي، حيث يصبح التراث أداة للتفاوض مع السلطة والتاريخ، وأحيانا حقلا للصراع حول تمثيل الذات والأخر.
- ✓ إنّ مسرح السيّد حافظ يُشكل تجربة رائدة في مسرحة التراث العربي، حيث تتضافر العناصر الجمالية والرمزية والتاريخية لخلق خطاب مسرحي يُسائل الحاضر من خلال الماضي، ويجعل من التراث أداة للوعي والتحرر، لا مجرد تنميق جمالي وعليه فقد وظف شخصيات تراثية وتاريخية، كما أبان أيضا عن بعض التعابير الشعبية كـ: (الأمثال، الحكم، السير الشعبية) التي كان لها دور بارز في شد بنية العمل المسرحي، كما استطاع أيضا في منجزه المسرحي أن يُزاوج بين اللغة العامية واللغة الفصحى، كما جمع بين شعرية اللغة بطابعها الانزياحي وبين حس بناء الشخصيات وتركيب الأحداث وتنوعها، وعليه نرى أن **السيد حافظ** قد نجح في إبراز أفكاره وانتمائه الفكري من خلال إبداعاته التي صيغت في طابع رمزي ممسرح ومعبر.
- ✓ حمل المنجز الإبداعي المسرحي لدى **السيّد حافظ** على مستوى النص والعرض في طيّاته معاني التجدد والتعدد في المعنى والدلالة، إذ سعى من خلالها إلى مخاطبة المتلقي العربي، والمصري على وجه الخصوص، لمناقشة قضايا واقعه المعاصر بمنظور تراثي

فرجوي، يمزج بين الماضي والحاضر، منتجا من خلاله عدة صور متكاملة تنبض بالثورة والغضب على الواقع المعاش فجاء نقده، ثوريا للواقع الاجتماعي، والسياسي، والاقتصادي بالمقام الأوّل، فعمد من خلال ذلك إلى تأليف وتحقيق نصوص مسرحية تُجسّد مقوّمات الأمة العربية محافظا على خصوصياتها.

- ✓ اعتمد **السيد حافظ** في منجزه الإبداعي على البوح الصريح، واتجه نحو خلق عوالم خيالية تستهدف نقد الواقع، مناقشا فيها: الظلم الاجتماعي، والفروق الطبقية، وعلاقات الاستغلال، فكان القلم الأداة الثورية التي توعي الجمهور –المتلقي- وتحوله من حالة المشاهد إلى حالة المشاركة الفعالة في التغيير بدلا من الجلوس والتأمل، وقد اعتمد في إظهار ذلك على عدة وسائل تمثل تنظيمات بصرية وسمعية، فحاور الصوت، والموسيقى، والديكور ومعظم الأجناس الأدبية التي كان التراث منطلقا لها.
- ✓ تمّ تفعيل البعد البصري للتراث؛ فقد وظّف السيّد حافظ في عروضه المسرحية السينوغرافيا كعنصر تأويلي مثل (الملابس، العمارة، الإضاءة، الأزياء التقليدية) وذلك لتعزيز حضور التراث بصريا على الركح، فالخشبة تتحول إلى مساحة تأويلية تُستدعى فيها الذاكرة الجماعية من خلال مكوّنات مرئية مأخوذة من البيئة الشعبية والتاريخية، وهذا ما يجعل السينوغرافيا عند السيّد حافظ ليست خلفية فحسب بل نصّا بصريا موازيا للنص المكتوب.

ثبت المصطلحات

Theater	المسرح
Drama	الدراما
Dramatic art	الفن الدرامي
Dramatic event	الحدث الدرامي
Performance	الأداء
Representation	التمثيل
Simulation	المحاكاة
Pre-theatre	ما قبل المسرح
The legend	الأسطورة
Dramatic structure	البنية الدرامية
Hero	البطل
Heritage	التراث
Rooting	التأصيل
Tragedy	التراجيديا
Comedy	الكوميديا
Dramatizing	التمسرح
Transformation	التحوّل
Experimentation	التجريب
Dialogue	الحوار
Shadow ilhouette	خيال الظل
Personality	الشخصية
Conflit	الصراع
Theatrical show	العرض المسرحي
Theatrical text	النص المسرحي

Watching	الفرجة
Audience(recipient)	الجمهور(المتلقي)
Scenography	سينوغرافيا
Decoration	الديكور
Theatrical lighting	الإضاءة المسرحية
Theatrical setting	المكان المسرحي
Time	زمن
Theatrical phenomenon	الظاهرة المسرحية
Popular sayings	المأثورات الشعبية
Music	الموسيقى
Output	إخراج
Folk song	الأغنية الشعبية
The Play	مسرحية
Folk arts	الفنون الشعبية
Art	الفن
Visual image	الصورة البصرية(المرئية)
Audio image	الصورة السمعية
Literary image	الصورة الأدبية
Imagination	الخيال
Theatrical instructions	الإرشادات المسرحية
Text space	الفضاء النصي
National space	الفضاء الركحي
Theatrical language	اللغة المسرحية
Clothes(fashion)	الملابس(الأزياء)

Make-up	الماكياج
Popular boigraphy	السيرة الشعبية
Proverbs and wisdom	الأمثال والحكم
Voice delivery	الإلقاء الصوتي
Tangible heritage	التراث المادي
Intangible heritage	التراث اللامادي
Popular sources	المعتقدات الشعبية
World heritage	التراث العالمي
Local heritage	التراث المحلي
National heritage	التراث القومي
Folk dance	الرقص الشعبي
Scenario	سيناريو
Stage	خشبة المسرح
Theatrical scene	مشهد مسرحي
Narration	سرد
Ritual celebration	احتفال شعائري
Children s theater	مسرح الطفل
Educational theater	المسرح التعليمي(التربوي)
Experimental theater	المسرح التجريبي
Heroic comedy	كوميديا بطولية
Popular theater	مسرح شعبي
read /Miew	قراءة/عرض
Melodrama	ميلودراما
Monodrama	مونودراما

Satirical parody	باروديا الساخرة
Backstage	الكواليس
Sound effects	مؤثرات صوتية
Orchestra choir	جوقة/ أوركيسترا
Curtain	ستارة
Review text	نص استعراضي
Dramatic language	لغة درامية
Theatrical semiology	سيميولوجيا مسرحية
Role	دور
Writing a play	كتابة مسرحية
Liturgical drama	دراماتورجيا
Montage	المونتاج
The dialectic of text and presentation	جدلية النص والعرض
Lyric theater	مسرح غنائي
Political theater	مسرح سياسي

فهرس المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية ورش عن نافع

أولا: المصادر:

•السيد حافظ:

1. مسرحية علي بابا، الهيئة المرية للكتاب، القاهرة، ط1، 1994.
2. مسرحية سندس، دار رؤيا، القاهرة، ط2، 2003.
3. مسرحية الشاطر حسن، دار رؤيا، دط، 2017.
4. مسرحية العالية والأمير العاشق الآمر بأحكام الله، دار رؤيا، مصر، دط، 2022.
5. مسرحية حرب الملوخية، وزارة الثقافة عن الشدة المستنرية، القاهرة دط، 2022.
6. مسرحية عنترة بن شداد، دار رؤيا، القاهرة، دط، دت.
7. الطيب الصديقي، مسرحية أبو ذر الغفاري، المغرب، 1972،
https://youtube.fondationtayebsaddiki.com

ثانيا: المراجع:

أ.المراجع العربية:

1. أبو بكر زايد، التمثيل، دار راية، الرياض، ط1، 2007.
2. أحسن ثليلاني، المسرح الجزائري والثورة التحريرية (دراسة تاريخية فنية)، دار الثقافة العربية، دط، 2007.
3. أحمد زغب، الفولكلور (النظرية، المنهج، التطبيق)، دار هومه، الجزائر، دط، 2015.
4. أحمد مرشد، أنسنة المكان في روايات عبد الرحمن منيف، دار التكوين، دمشق، سوريا، دط، 2009.
5. إدريس قرقوة، الظاهرة المسرحية في الجزائر (دراسة في السياق والآفاق)، دار الغرب للنشر والتوزيع، الجزائر، دط، دت.
6. إسماعيل سيد علي، أثر التراث في المسرح العربي، دار قباء للطباعة، القاهرة، دط، 2000.

7. آمنة يوسف، تقنيات السرد في النظرية والتطبيق، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، لبنان، ط2، 2015.
8. حافظ بري، التجريب والمسرح (دراسات ومشاهدات في المسرح الإنجليزي المعار)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، دط، 1984.
9. حسن المنيعي، حركة الفرجة في المسرح (الواقع والتطلعات)، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2014.
10. خالد أمين، المسرح ودراسات الفرجة، المركز الدولي لدراسات الفرجة، المغرب، ط1، 2011.
11. خالد عبد اللطيف رمضان، البناء الفني للمسرحية، مكتبة الكويت الوطنية، الكويت، ط1، 2014.
12. راقية بقعة، مسرح الطفل (التجربة والآفاق)، دار الفيروز للإنتاج الثقافي، الجزائر، دط، دت.
13. راوية غجاتي، منمنمات مسرحية (مقالات في المسرح العربي)، دار المنتهى للطباعة والنشر، الجزائر، ط2، 2016.
14. أبو زيد ولي الدين عبد الرحمان بن محمد بن محمد بن محمد بن الحسن بن محمد بن جابر بن محمد إبراهيم بن عبد الرحمان بن خلدون الحضرمي الاشبيلي، مقدمة ابن خلدون، (تح) ا.م كاترمير، مكتبة لبنان، لبنان، دط، 1858، مجلد1.
15. السعيد بوطاجين، المسرح والهوية، دار خيال للنشر والترجمة، الجزائر، دط، 2021.
16. سمير سرحان، دراسات في الأدب المسرحي، دار غريب للطباعة والنشر، القاهرة، دط، 2000 .
17. سميرة أوبلهي، المسرح والتراث والتاريخ (تجربة السيد حافظ)، المغرب، 2020.
18. سهيلة عزوز، السينوغرافيا (تقنيات تكامل العرض المسرحي)، دار الشريفة للطباعة والنشر والتوزيع، ط1، 1999.

19. سيد محمد غنيم، سيكولوجية الشخصية (محدداتها، قياسها، نظرياتها)، دار النهضة العربية، بيروت، دط، دت.
20. طاهر أنوال، المسرح والمناهج النقدية الحداثية، (نماذج من المسرح الجزائري والعالمي)، دار القدس العربي، الجزائر، د ط، دت.

.عبد العزيز حمودة:

1. عبد العزيز حمودة، البناء الدرامي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ط1، 1998.
2. عبد العظيم الديب، المستشرقون والتراث، دار وفاء للطباعة والنشر، المنورة، ط2، 1992.
3. عبد الكريم بن عيسى، ايقاعية العرض المسرحي (الحركة المرسومة في منجز كاكي إيقاعيا)، دار كنوز للنشر، ط1، 2018.
4. عبد الكريم جدري، التقنية المسرحية، المؤسسة الوطنية للفنون، الجزائر، دط، 2000.
5. علاء مشذوب، جماليات الجسد بين الأداء والاستجابة، دار فحات، بغداد، ط1، 2014.
6. علي الحمداني، الحكاية الشعبية في مسرح الطفل، دار الرضوان للنشر والتوزيع، عمان، ط1، 2018.
7. علي بن إبراهيم الحمد النملة، المستشرقون ونشر التراث (دراسة تحليلية ونماذج من التحقيق والنشر والترجمة)، دار الألوكة، الرياض، ط1، 2003 .
8. فارح مسرحي، التراث والهوية، منشورات الوطن اليوم، الجزائر، دط، 2017.
9. كمال الدين حسن، التراث الشعبي في المسرح المصري الحديث، الدار المصرية اللبنانية، القاهرة، ط1، 1993.
10. كمال عيد، سينوغرافيا المسرح عبر العصور، الدار الثقافية للنشر، القاهرة، دط، 1998.

11. محمد التهامي العماري، مدخل لقراءة الفرجة المسرحية، دار الأمام، الرباط، ط1، 2006.

12. محمد بن أيّوب، العناصر المسرحية الأدبية والفنية من النص الدرامي إلى النص المسرحي.

•**محمد حمدي إبراهيم:**

1. محمد رياض وتار، توظيف التراث في الرواية العربية المعارة، اتحاد كتاب العرب، دمشق، دط، 2002.
2. محمد عابد الجابري، التراث والحداثة، (دراسات ومناقشات)، مركز دراسات الوحدة العربية، بيروت، ط1، 1991.
3. محمود أبو دومة، تحوّلات المشهد المسرحي (الممثل والمخرج)، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، 2009.
4. نورة لغزاري، الخطاب المسرحي (مفاهيمه وآليات اشتغاله، عماد الدين خليل أنموذجا)، دار كنوز المعرفة للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2018.

ب.المراجع المترجمة:

1. أرسطو طاليس، فن الشعر، (تر) إبراهيم حمادة، دار هلا للنشر والتوزيع، مصر، ط1، 2014.
2. أن أوبرسفيلد، قراءة المسرح، (تر) مي التلمساني، المجلس الأعلى للآثار، مصر، دط، 1977.
3. جوردن إدوارد كريج، في الفن المسرحي، (تر) دريني خشبة، مكتبة الآداب، القاهرة، ط2، 1960.
4. جوليان هيلتون، اتّجاهات جديدة في المسرح، (تر) أمين الرباط وآخرون، مطابع المجلس الأعلى للآثار، ط2، 1995.
5. جيرالد برنس، المصطلح السردي، (تر) عابد خزندار، المجلس الأعلى للثقافة، مصر، ط1، 2003.

6. يوري سوكولوف، الفولكلور قضاياه وتاريخه، (تر) حلمي شعراوي وعبد الحميد حوّاس، الهيئة المرية العامة، القاهرة، ط1، 2000.

ثالثا: المعاجم والقواميس:

1. إبراهيم مصطفى وآخرون، معجم الوسيط، دار العودة، إسطنبول، تركيا، ط2، 1960، ج1.
2. باتريس بافي، معجم المسرح، (تر) ميشال خطّار، المنظّمة العربية للترجمة، لبنان، ط1، 2015.
3. بيار بونت وآخرون، معجم الإثنولوجيا والأنثروبولوجيا، (تر) مباح المد، دار المجد، بيروت، ط2، 2011.
4. أبو طاهر مجد الدين محمد بن يعقوب بن محمد بن إبراهيم بن عمر بن ابي بكر بن محمود بن إدريس الشيرازي الفيروزآبادي، قاموس المحيط، دار جيل، بيروت، دط، دت، ج02.
5. عبد النور جبور، المعجم الأدبي، دار العلم للملايين، لبنان، ط2، 1984.
6. ماري إلياس وحنان قصاب حسن، المعجم المسرحي، مفاهيم ومصطلحات المسرح وفنون العرض، مكتبة لبنان ناشرون، لبنان، ط1، 1998.
7. محمد القاضي وآخرون، معجم السرديات، دار محمد علي للنشر، تونس، ط1، 2010.
8. محمد بن مكرم بن علي أبو الفضل جمال الدين ابن منظور الأنصاري الرويفعي الافريقي، لسان العرب، دار صادر، بيروت، لبنان، ط2، 1992، مجلد2.
9. أبو نصر إسماعيل بن حمّاد الجوهري، تاج اللغة وصحاح العربية، (تح) اميل بديع يعقوب، دار الكتاب العلمية، بيروت، لبنان، ط1، 1999م، ج1.

رابعا: المجلات العلمية:

1. برزوق مذكور، الأزياء المسرحية بين نسق العرض والسياق الثقافي التراثي (التمظهرات التراثية المرئية على أزياء شخوص الحلقة في عرض مسرحية أجواد أنموذجا)، مجلة النص، المجلد 10، العدد 02، 2024.
2. توفيق خرواع، الخطاب الدرامي والخطاب المسرحي (خطاب واحد أم خطابات متعددة)، مجلة النص، سيبتمبر2016.
3. الحبيب سوالمي، بناء الشخصية في المسرح الجزائري من خلال نماذج مسرحية، مجلة دراسات فنية، تلمسان، مجلد 01، العدد 02، 2016.
4. حسيبة بن عامر، فن التمثيل والدراما (قراءة في مصطلح المسرح وما يتعلق به)، مجلة النص، مجلد 09، العدد03، 2022.
5. حسين فلاح كاظم عناصر سينوغرافيا العرض الصبري، مجلة الأكاديمي، العدد56، 2010.
6. حليمة غانم وإيميمون بن إبراهيم، وظيفة التاريخ بين المسرح والسينما، مجلة آفاق سينمائية، مجلد08، العدد03، 2021.
7. حورية بدار، تجليّات التأثير الموسيقي في العمل المسرحي الموجه للطفل، مجلة النص، المجلد08، العدد 03، 2021.
8. خالد حفة وأحمد هناني، علاقة القناع بالماكياج ودورهما في تشكيل العرض المسرحي، مجلة جماليات، مجلد 01، العدد05، 2018.

خامسا: الرسائل الجامعية:

1. سعدية المحسن عابد الفضلي، ثقافة الصورة ودورها في إثراء التذوّق الفني، إشراف عد العزيز علي الحجيلي، دراسة مقدمة لنيل درجة الماجستير في التربية الفنية، جامعة أمّ القرى، المملكة العربية السعودية، 2010.
2. سميرة بلغيثية وعلي قسايسية، جمهور الدراما التلفزيونية التركية في الجزائر، مجلة العلوم الإنسانية، المجلد07، العدد02، 2017/06/01.

3. صالح قسيس، مسرحة الحكاية الشعبية وعلاقتها بتنمية مخيال الطفل، مجلة التعليمة، مجلد 5، العدد 16، 2018.
4. عبد العزيز بوشلاق، تجليّات اللغة المسرحية على النص والعرض، جامعة مسيلة، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، مجلد07، العدد 07، 2015.
5. عبد العزيز شويط ونادية، المسرح وفن الأزياء (تميم الملابس بين الماضي التراثي والحاضر– دراسة حوارية التمثيل والملابس والأقنعة وتداخلهما-)، مجلة العلامة، العدد الثاني، 2016.
6. عزوز بن عمر، السينوغرافيا وإشكالية المكان في المسرح الجزائري، بحث مقدم لنيل شهادة الدكتوراه في السينوغرافيا، تحت إشراف أحمد عزوز، جامعة وهران1، وهران، الجزائر، 2010-2011.

• **علاوة كوسة:**

1. عماد صاحب حسين الطائي، بحث في جمالية سبرنتيكا الإضاءة في العرض المسرحي، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، المجلد4، العدد02.
2. كاظم أديب علوان، المسرحية المقروءة بين النص والعرض، مجلة مركز بابل للدراسات الإنسانية، 2020، المجلد 10، العدد01.
3. كمال سعد محمد خليفة، المسرح والتاريخ (تعالق إبداعي-دراسة تحليلية في مسرحية "مماليك للبيع")، حولية كلية اللغة العربية، مصر، العدد 22، 2018.
4. محمد بصل وأحمد وليد يوسف، جدلية النص والعرض في المسرح (مفهومات نظرية)، مجلة الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة تشرين، مجلد42، العدد 06، 2020.
5. محمد عبد الرحمن الجبوري ومحمود جباري حافظ الربيعي، الزمن والبناء السينوغرافي في العرض المسرحي، مجلّة الأكاديمي، العدد 59، 2011.
6. محمد غفار، ماهية الديكور وأهميته في العرض المسرحي، مجلة النص، المجلد 04، العدد01، أفريل 2017.

7. مصطفى رمضاني، توظيف التراث وإشكالية التأويل في المسرح العربي، عالم الفكر، المغرب، مجلد17، العدد 04.
8. منى ميلحي حامد حبر، توظيف التراث في نصوص مسرح الطفل (دراسة تحليلية لنماذج مختارة)، المجلة العلمية لكلية التربية العلمية، ج1، العدد 09، 2017.
9. ميادة مجيد أمين الباجلان، الجذب الإيقاعي للإكسسوار في عروض مسرح الطفل (التويل والدلالة)، مجلّة نابو للبحوث والدراسات، مجلد 29، العدد 36، 2022.
10. نبيلة بومنقاش، جماليات البناء الدرامي في مسرحية "الفيل يا ملك الزمان" لسعد الله ونوس، مجلة علوم اللغة العربية وآدابها، المجلد 02، 2021.
11. نورة جبّار وسيد أحمد ياد، بناء الشخصية الدرامية بين المسرح والسينما (مسرحية وفيلم أوديب أنموذجا)، مجلة آفاق سينمائية، المجلد 10، العدد 01، جوان2023.
12. نورية شرقي، حضور التراث في الكتابة المسرحية الجزائرية، مجلّة الآداب والعلوم الإنسانية، العدد 12.

سادسا: المو اقع الالكترونية :

1. https://artsadanculture.google.com
2. https://drlogy.com/baby-name/meaning of Iphigeniahttp.com
3. https://www.alarabiya.net
4. أسماء محمد مصطفى، الموروث الثقافي المادي وغير المادي للعراق وأهمية حمايته، مجلة زمان، 2014/01/14، https://Unehtteps://wwwazzaman.com
5. جميل حمداوي، الإرشادات المسرحية،

http://w.w.w.diwanarab.com/spip.php!article28303.

6. خليل فاضل، السينوغرافيا وإشكالات التعريف والمعنى، مجلة المنتدى الثقافي، العدد 1077، 3أكتوبر 2007 https://www.ahewar.org
7. عبد المجيد شكري، جماليات الكتابة الدرامية في المسرح المغربي، نُشر بتاريخ 2008/01/02، https://startimes/com

فهرس المحتويات

المحتوى	الصفحة
مقدمة	07
المدخل	
أوّلاً: مفهوم التراث والمسرحة –بحث في إشكاليات المصطلحين-	11
1.مفهوم التراث	11
1.1الدلالة اللغوية	11
2.1. الدلالة الاصطلاحية	12
3.1. إشكالية مصطلح التراث بين تعدد الترجمات وزئبقية المفهوم	17
2. مفهوم المسرحة وعلاقتها بالتراث	22
1.2.حدّ المسرحة (التمسرح)	22
2.2. المسرحة والأنسنة: تباين المسار وتشابك التحوّل	25
3. المسرح العربي والتراث: من الارتكاز التأصيلي إلى الإبداع التجديدي	27
الفصل الأوّل: دينامية التحوّل المسرحي من الخطاب النصّي إلى الفعل الركحي -قراءة في مسرح السيد حافظ-	
توطئة	34
أولا: مرتكزات النص المسرحي	35
1. الفكرة (الموضوع)	38
2. الشخصيات	39
3. الحدث (فعل الحدث الدرامي)	42
4. الصراع	43

يتناول هذا الكتاب إشكالية مسرحة التراث في المسرح العربي، من خلال استقراء تجربة الكاتب والمسرحي المصري السيّد حافظ ، بوصفها تجربة فنيّة تراهن على استحضار التراث ضمن رؤية معاصرة تجمع بين العمق الثقافي والإبداع الجمالي، من خلال رصد ثنائية التشكيل النصّي والتجلّي الركحي، بوصفهما مسارين متكاملين لتحويل المادة التراثية إلى بناء درامي فنيّ.

يعتمد الكتاب على مقاربة تحليلية ترصد توظيف التراث في الكتابة المسرحية لدى السيّد حافظ مع التركيز على تقنيات التشكيل النصّي من جهة(البنية السردية، اللغة، التناص، الدراماتورجيا) وتجليّات التمثيل الركحي من جهة أخرى (الإخراج، الفضاء، السينوغرافيا)، بحيث أنّ هذا العمل لا يكتفي بالتأريخ لتجربة فنيّة فقط، بل يسعى إلى مساءلة أعمق للمفاهيم المرتبطة بمسرحة التراث، وفتح آفاق جديدة لفهم العلاقة الجدليّة بين الماضي المسرود والحاضر المؤدّى، وبين النص والعرض في ضوء تجربة غنية بالرموز والدلالات.

Adresse: Batna Algérie.
Télé : 06.71.82.78.76
E-mail :editionjouda@gmail.com
JOUDA EDITION
9 789969 007190